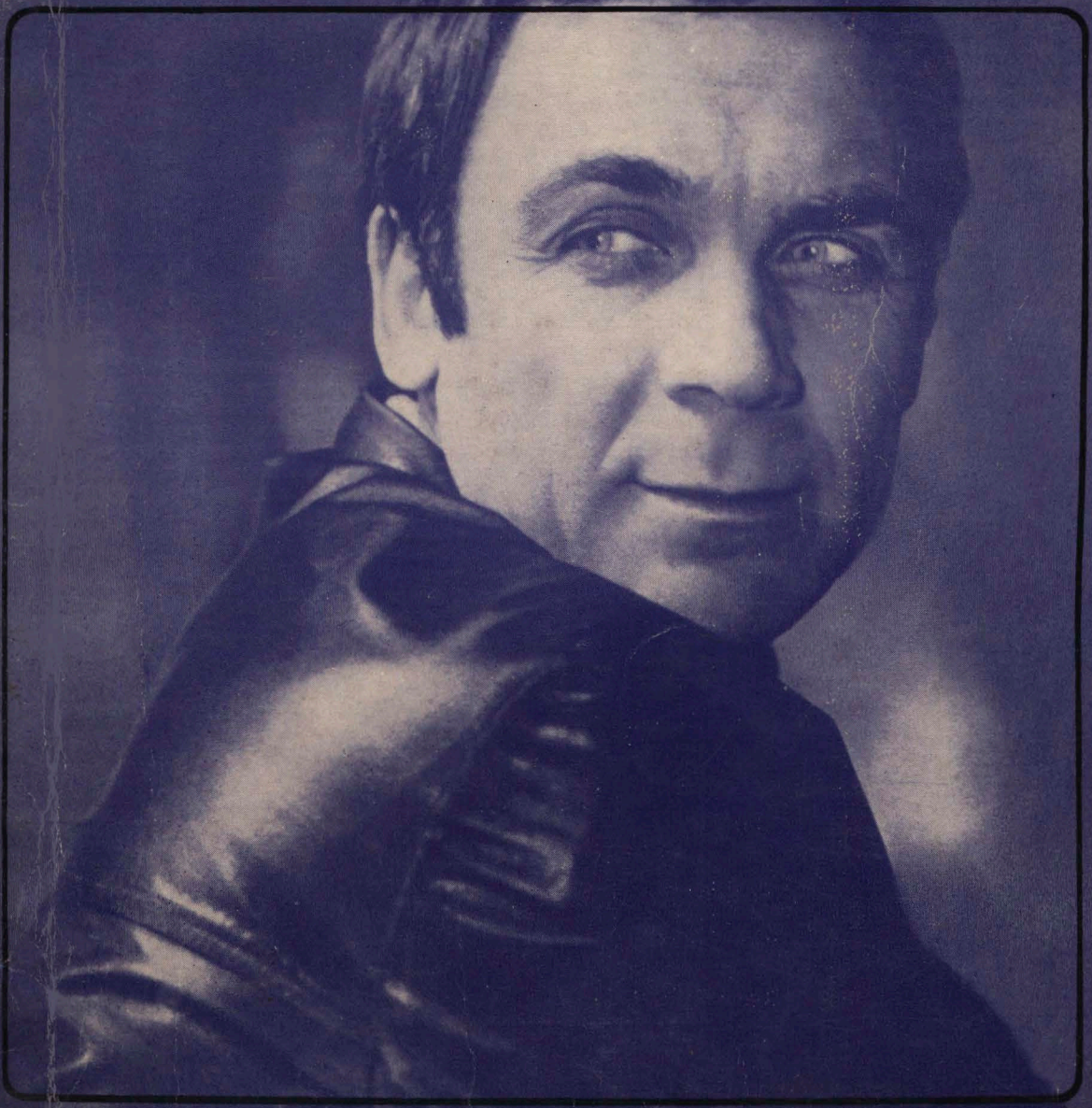
ИСКУССТВО КИНО 6

1973

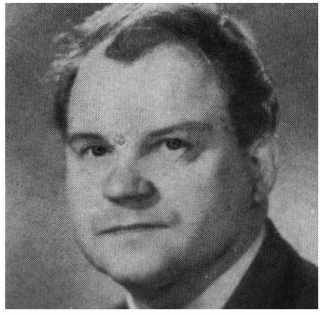


Поздравляем с 70-летием

Манагадзе Шота Ильича, народного артиста Грузинской ССР, поставившего картины «Строптивые соседи», «Мастера грузинского балета» (совместно с В. Чабукиани), «Последний из Сабудара», «Цветок на снегу», «Добрые люди», «Кто оседлает коня», «Хевсурская баллада», «Тепло твоих рук» (совместно с Н. Манагадзе).

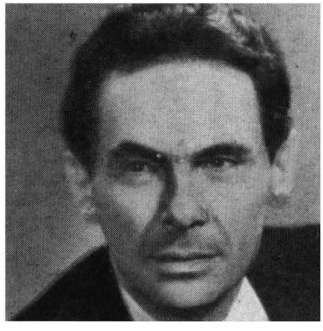
Поздравляем с 60-летием

Хренникова Тихона Николаевича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, автора музыки к фильмам «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны», «Поезд идет на Восток», «Кавалер Золотой Звезды», «Верные друзья», «Гусарская баллада», «Пароль не нужен» и другим.



Поздравляем с 50-летием

Храбровицкого Даниила Яковлевича, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, кинодраматурга и режиссера, написавшего сценарии фильмов «Четверо», «Все начинается с дороги», «Исправленному верить», «Чистое небо», «Девять дней одного года», «Почтовый роман», поставившего по своим сценариям картины «Перекличка», «Укрощение огня».



Поздравляем с 50-летием

Этуша Владимира Абрамовича, родного артиста РСФСР, снимавш гося в картинах «Адмирал Уш ков», «Овод», «Председатель», «Ка казская пленница», «Старая, ст рая сказка», «Миссия в Кабуле «Тень» и других.

ИСКУССТВО КИНО 6
1973

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.

Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.

Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Зам. главного редактора Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Ривилис Ф. Е.
Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — В. Заманский в фильме «Современная хроника» (режиссер В. Соколов, «Ленфильм»).
На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Современная хроника». Вверху: В. Заманский — Чешков, И. Мирошниченко—Щеголева. Внизу: В. Санаев — Плужин, О. Жаков — Грамоткин.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

1
Армен Медведев Ветер века

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

26
С. С. Смирнов Земля борьбы и надежды

3
В. Беляков Лицо эпохи — человек

42
В. Широкий Романтический герой — это обязывает

51
Г. Бровман Характерная неудача

56
Н. Игнатьева По устаревшим меркам

61
Проблемам детского кино — пристальное внимание

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

63
Евг. Рябчиков Звездный экран

88
Елена Кузьмина Пишу, как могу, о том, что помню

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ

98
Сергей Никоненко ...И снова—дебют

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

113
А. Антипенко О человеке с киноаппаратом

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

118
В. Привато Фильм должен быть

ЗА РУБЕЖОМ

120
Р. Соболев Рождение героя

137
Г. Богемский Джан Мария Волонте

148
Ф. Шлендорф, М. фон Тротта Проблемы кино ФРГ

153
Отовсюду

СЦЕНАРИЙ

155
Г. Бокарев, Ю. Карасик Самый жаркий месяц

191
ФИЛЬМОГРАФИЯ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

THE TIME AND THE SCREEN

Armen Medvedev The Wind of the Time (page 1).
Notes on the problems and films of the multinational Soviet cinema.

NEW FILMS

Sergei Smirnov The Land of Struggle and Hope (page 26).
Review of the film «The Flaming Continent» (Mosfilm, 1972)

Vyacheslav Belyakov The Visage of the Epoch is Human (page 35).
Review of the film «We are Soviet» Ukrainian Documentary Film Studios, 1972).

Vasily Shiroky Romantic Hero — It Imposes a Responsibility (page 42).
Review of the film «Lautars» («Moldova-film», 1972).

Grigory Brovman Characteristic Failure (page 51).
Review of the film «Ivan's Boat») (M. Gorky Film Studios, 1972).

Nina Ignatjeva According to the Old Recipes (page 56).
Review of the films «Not a Day Without Adventures» (Kiev A. Dovzhenko Film Studios, 1972) and «The Fifth Term» (Lenfilm, 1972).
The Problems of the Cinema for Children in the Focus (page 61).
About the conference organized by the Films for Children commission of the Cinematographists' Union Board.

MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Evgeny Ryabchikov The Cosmic Screen (page 63).
About the filming of the Soviet space flights.

Elena Kuzmina I Write as I Can, about What I Remember (page 88).
Memoirs of a popular Soviet actress.

THINKING ALOUD

Sergei Nikonenko Debute—Now and Again (page 98).
Popular actor about his work and roles.

PUBLISHED ON CINEMA

Alexander Antipenko About a Man with a Camera (page 113).
Review of a book: «Andrei Moskvin, Director of Photography». Leningrad, «Iskusstvo», 1971.

LETTERS TO THE EDITOR

Viktor Privalo The Film Must Exist (page 118).
Gosfilmofond's director about the unfinished film by S. M. Eisenstein «Viva Mexico!»

ABROAD

Romil Sobolev The Birth of a New Hero (page 120).
Notes on the cinema of the socialist countries.

Georgy Bogemsky Gian Maria Volonté (page 137).
Profile of a famous Italian actor.

Voelker Schlöndorff Problems of the West German Film (page 148).

Margarete von Trotta A talk with the director and the actress
From Everywhere (page 153).

SCRIPT

Gennady Bokarev July Karasik The Most Hot Month (page 155).

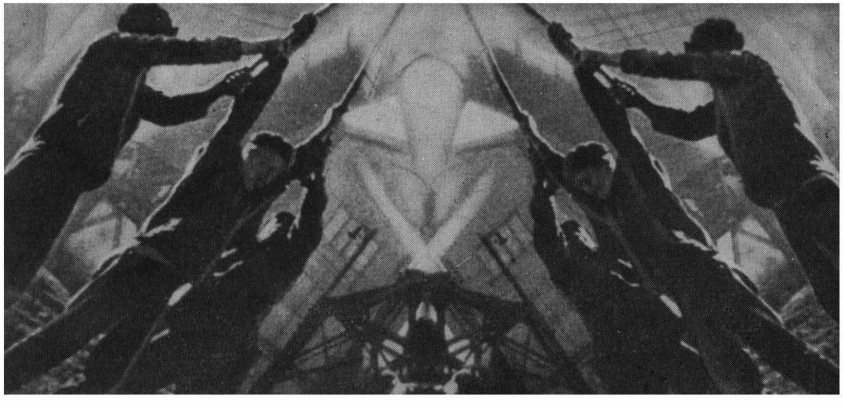
Filmography (page 191).

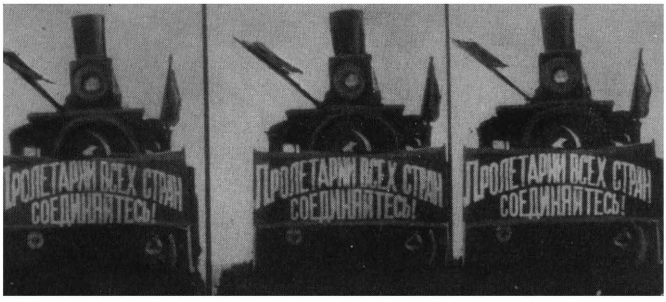
Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. тел. 151-02-72.
А06398. Подп. к печ. 28/V-73 г. Формат бумаги 70 × 90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тир. 47270 экз.
Заказ 2222. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

«Я — гражданин Советского Союза».

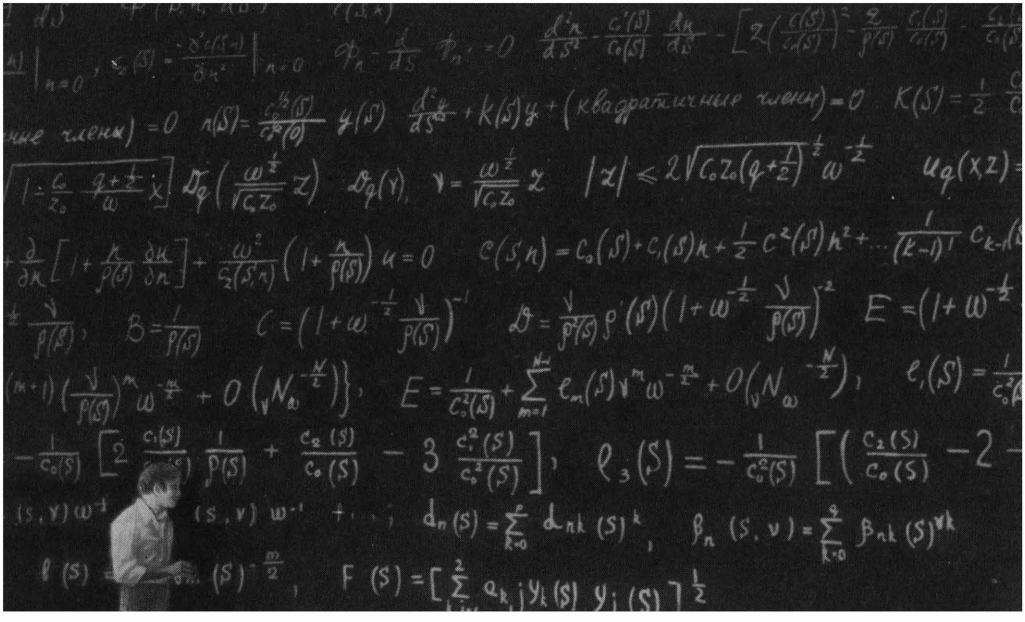
«Мосфильм». Авторы сценария Я. Варшавский, А. Шейн. Режиссеры-постановщики П. Мостовой, А. Шейн. Операторы А. Зенян, А. Винокуров, Б. Травкин.

Кадры из фильма





«Я — гражданин Советского Союза»



Кадры из фильма

Ветер века

Заметки о проблемах и фильмах многонациональной советской кинематографии

Армен Медведев

Ветер века, ветер истории своим могучим дыханием наполняет паруса корабля социализма. И корабль наш неудержимо идет все дальше, вперед — к сияющим горизонтам коммунизма!

Л. И. БРЕЖНЕВ

Из доклада «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик» на совместном Торжественном заседании Центрального Комитета КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР

Когда-то историю нашу отмеряли дни и часы. И каждый день, каждый час, отвоеванные юной страной Октября у интервенции, голода, разрухи, вызывали изумление в мире — восхищенное у друзей, злобное у врагов.

Время шло, и вот уже главные часы советской державы, куранты Московского Кремля, стали отсчитывать годы, десятилетия... Но не ослабевало изумление, с которым взирали люди земли на ее шестую часть. Держава трудящихся мужала, побеждала в о п р е к и представлениям и нормам, освященным веками рабовладения, феодализма, капитализма.

Об этом трудящиеся нашей страны, наши друзья во всем мире с особым волнением вспоминали в декабре 1972 года, когда народы-братья отметили пятидесятилетие со дня своего объединения в Союз Советских Социалистических Республик. 21 декабря 1972 года в Кремле перед участниками и гостями Торжественного заседания ЦК КПСС, Верховного Совета Союза ССР, Верховного Совета РСФСР с докладом «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик» выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев. Его доклад — важнейший теоретический документ нашей партии, в нем с исчерпывающей полнотой были воссозданы грандиозные масштабы полувековых свершений советских людей, раскрыта руководящая роль Коммунистической партии в деле создания и укрепления Союза ССР. Доклад о пятидесятилетии СССР, утверждающий и развивающий ленинские принципы национальной политики, стал весомым вкладом в разработку вопросов развития национальных отношений в условиях современного этапа строительства коммунизма народом нашей страны, укрепления мирового социалистического содружества, идеологического противоборства систем социализма и капитализма.

Подчеркнув классовый, социальный подход коммунистов к решению национального вопроса, обобщив исторический опыт, накопленный нашей партией более чем за полвека, Л. И. Брежнев дал в своем докладе глубокое теоретическое определение тех закономерностей, под знаком которых складываются отношения между нациями в развитом социалистическом обществе.

«В нашей стране, — сказал товарищ Л. И. Брежнев, — родилось и окрепло великое братство людей труда, объединенных, независимо от их национальной принадлежности, общностью классовых интересов и целей, сложились небывалые в истории отношения, которые мы по праву называем ленинской дружбой народов».

Да, история свидетельствует: партии Ленина, Советской власти удалось то, что оказалось не по силам самым развитым государствам буржуазной демократии, сотрясаемым острыми национальными противоречиями. Тем более поразительно возникновение великого братства людей труда на месте бывшей Российской империи, где около 57 процентов

населения относилось к нациям угнетенным, где царила, по выражению В. И. Ленина, «отчужденность рабочих классов разных народностей»*.

Но с нарастанием борьбы против экономического, социального и национального гнета отчужденность рабочих была вытеснена чувством пролетарской революционной солидарности. На основе этого чувства возникла и окрепла идеология рабочего класса — пролетарский интернационализм — один из краеугольных камней в фундаменте победы Октябрьской революции 1917 года. С этого момента история ускорила свой бег.

Через пять лет был создан добровольный союз свободных наций. Еще пять десятилетий труда, испытаний, боев дали коммунистам Советского Союза право заявить устами Генерального секретаря ЦК КПСС: «...Национальный вопрос в том виде, в каком он достался нам от прошлого, решен полностью, решен окончательно и бесповоротно».

Впервые в истории многонациональный состав государства из фактора слабости и отсталости превратился в фактор могущества и процветания.

Пятьдесят лет назад это казалось дерзновенной мечтой, невиданным экспериментом. Приступая к реализации ленинского плана добровольного объединения свободных, равноправных наций, коммунисты и трудящиеся нашей страны не могли опереться на чей-либо опыт. Теперь же осмысление пути, пройденного Союзом ССР, помогает трудящимся всего мира постичь закономерности развития общества в эпоху строительства социализма и коммунизма. Не случайно зарубежные гости, присутствовавшие на Торжественном заседании в Кремле, единодушно говорили об эпохальном значении образования СССР, влиянии этого события на мировую историю.

Л. И. Брежнев в своем докладе наглядно и убедительно показал, как в результате мудрой и последовательной работы партии коммунистов утверждалась правильность марксистско-ленинской постановки национального вопроса: «...Идти к сплочению, единству, всестороннему сближению наций через их полное освобождение от социального и национального гнета, через создание максимально благоприятных условий развития каждой из них».

Приведенные им красноречивые примеры социального, экономического и культурного расцвета наций в единой социалистической семье свидетельствуют в то же время об интернационализации всей нашей жизни. Те «новые социалистические отношения между всеми народами нашей страны», на основе которых «стала реальной действительностью новая историческая общность людей — советский народ», являются, как отметил Л. И. Брежнев, достижением всех советских народов, имеющим поистине всемирно-историческое значение.

Само понятие «советский народ» давно уже близко и дорого каждому из нас. Но до конца все величие и внутреннее богатство этого понятия мы осознали именно вслушиваясь в чеканные формулировки доклада Л. И. Брежнева. В нем с поразительной силой и глубиной раскрылась диалектика самого понятия «советский народ», ибо историческая общность советских людей, как убедительно показано в докладе о пятидесятилетии СССР,— не застывшая формула, не механический конгломерат свойств и признаков, а живое и сложное явление. Прекрасным олицетворением новой исторической общности является советский человек, герой нашей эпохи, воссоздание образа которого — почетная и важная задача деятелей искусства социалистического реализма.

Уяснению содержания, заключенного в понятии «советский народ», роли, которую он сыграл в духовном развитии всего человечества, служит и замечательная, новаторская по своей теоретической глубине характеристика сущности советской социалистической культуры, выдвинутая Л. И. Брежневым:

«Эта культура включает в себя наиболее ценные черты и традиции культуры и быта каждого из народов нашей Родины. В то же время любая из советских национальных культур питается не только из собственных родников, но и черпает из духовного богатства других братских народов и, со своей стороны,

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 7, стр. 242.

оказывает на них благотворное влияние, обогащает их.

В разнообразии национальных форм советской социалистической культуры все заметнее становятся общие, интернационалистские черты. Национальное все больше оплодотворяется достижениями других братских народов. Это прогрессивный процесс. Он отвечает духу социализма, интересам всех народов нашей страны. Именно так закладываются основы новой, коммунистической культуры, которая не знает национальных барьеров и в равной мере служит всем людям труда...

Сегодня мы уже с полным правом можем сказать: наша культура—социалистическая по содержанию, по главному направлению своего развития, многообразная по своим национальным формам и интернационалистская по своему духу и характеру. Она представляет собой, таким образом, органический сплав создаваемых всеми народами духовных ценностей».

Смысл и значение этой характеристики важны необычайно. В теоретическом и одновременно историческом абрисе современной социалистической культуры, с афористическим блеском очерченном в докладе Л. И. Брежнева, раскрыта самая суть ленинской культурной революции, раскрыты итоги, завоевания полувековой работы Коммунистической партии и советского народа по культурному развитию социалистических наций. В ходе этого процесса были убедительно опровергнуты как нигилистические концепции, основанные на недооценке национальных традиций, так и характерное для буржуазных идеологов представление о национальном только как о патриархальном. Диалектический переход наиболее ценных черт и традиций культуры и быта каждой из наций нашей Родины в новое качество, в единый сплав духовных ценностей, принадлежащих всему советскому народу, вопреки измышлениям советологов Запада, вовсе не привел к угасанию национального своеобразия каждой из культур, а, наоборот, благодаря бережному отношению к их наиболее жизнеактивным демократическим традициям обеспечил невиданный расцвет национальных культур, но уже на новой интернационалистской основе. Благодаря этому само понятие национального в условиях строительства коммунизма не осталось неизменным. Оплодотворенное достижениями других братских народов, национальное становится шире и богаче, вбирая в себя и все то новое, что является достоянием всех социалистических наций.

Непреложная справедливость выводов, содержащихся в докладе Генерального секретаря ЦК КПСС, подтверждается и реальным опытом советского многонационального искусства, в частности, историческим путем и современной практикой советского кино, этого замечательного детища Великого Октября. В этом свете особенно ясной становится та программа дальнейшей мобилизации всех идейных и художественных ресурсов «важнейшего из искусств», которая развернута в недавнем Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Следя за развитием мысли Генерального секретаря ЦК КПСС, советские кинематографисты с особой проникновенностью задумывались над тем, как много им еще предстоит сделать «для усиления интернационального и патриотического воспитания трудящихся, для всестороннего отображения процессов расцвета и сближения социалистических наций, укрепления братской дружбы народов СССР».

●

Сегодня, когда многонациональное богатство советского кино — реальность, признанная во всем мире, может показаться несущественным и необязательным возвращение к истории его накопления. Однако нетрудно убедиться в том, что это чрезвычайно важно для понимания и решения проблем нынешнего и будущего развития нашего киноискусства.

Без претензии на последовательное и всестороннее рассмотрение проблем истории многонационального советского кино мне хотелось бы здесь обратить внимание лишь на некоторые из них.

Двадцать-тридцать лет назад, когда историография советского кино лишь складыва-

лась, когда иной раз целые пласты фактов и явлений оставались неразработанными, возникло несколько упрощенное представление, согласно которому вся значимость и сложность глубинного, магистрального процесса интернационализации экранного искусства сводилась к расширению сотрудничества мастеров кино разных республик.

Слов нет, без сотрудничества, без братской, взаимной помощи кинематографистов разных наций создание собственного фильмопроизводства в отдельных республиках СССР было бы невозможным. Решающую и высокоплодотворную роль в развитии национальных студий сыграли, как известно, кинематографисты России, чьи имена с любовью и признательностью сохранены в летописях киноискусства всех союзных республик. Работа москвичей, ленинградцев на студиях Ташкента, Баку, Душанбе, Риги являет нам образцы такого творческого содружества, которое в корне отличается от копродукции в буржуазном кино. Когда, например, в 1940 году русская актриса Н. Алисова сыграла туркменскую девушку в фильме «Дурсун», появление ее героини на экране оказало революционизирующее воздействие на умы и сердца женщин не только в Ашхабаде, но и во всей Средней Азии.

Когда в наши дни драматурги, режиссеры, актеры, операторы в стремлении к сотворчеству легко переступают «границы» национальных кинематографий, право же, это необъяснимо только производственной необходимостью.

Но подобные факты это еще, так сказать, надводная часть айсберга, только поверхность могучего, полноводного потока.

Это видно и на примере русского кино.

В свое время в полемическом запале русское дореволюционное кино то объявлялось фикцией, почти разновидностью балагана, не заслуживающей внимания, то рассматривалось с некоторой долей идеализации.

Истинная диалектическая связь дореволюционного русского кино с новой советской кинематографией была выявлена нашим киноведением на основе ленинского учения о двух культурах. Да, в известных высказываниях Толстого, Горького, Маяковского, наконец, в записках и письмах В. И. Ленина содержится констатация жалкого существования нового зрелища (слово «искусство» еще неуместно), оказавшегося с пеленок в руках пошлых спекулянтов. Но не случайно великие современники рождения кинематографа сумели разглядеть под толстыми напластованиями буржуазной безвкусицы потенциальные возможности большого искусства, демократического в своей основе.

Поэтому после Великой Октябрьской социалистической революции, давшей российскому кино новую перспективу общественного развития, тактика наступления «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения» на кинофронте быстро принесла богатые плоды. Вспомним в этой связи строки из воспоминаний А.В. Луначарского, относящиеся к 1922 году: «Владимир Ильич сказал мне, что производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники, что, по его мнению, время производства таких фильм, может быть, еще не пришло».

Зачастую в этой цитате мы ставим точку после слов «надо начинать с хроники». И этим сужаем, обедняем программный смысл ленинского указания. С хроники нужно было начинать не только в силу мобильности и пропагандистской активности этого вида кинематографа. Хроника в контексте размышлений В. И. Ленина олицетворяет ценнейшее свойство люмьеровского изобретения, изначальную способность кино объективно и достоверно воссоздавать на экране действительность.

Разумеется, переход от фиксации революционной нови страны к идейному и эстетическому ее освоению не был прямым и простым. В трудах Н.Лебедева, И.Вайсфельда, С.Гинзбурга, С. Фрейлиха, Р. Юренева, Л. Маматовой, И. Корниенко, Г. Журова, К. Гогодзе, К. Церетели, Х. Абулкасымовой, С. Красив

ского, И. Репина, С. Ризаева, Н. Гаджинской, Р. Соболева и других находим мы немало важных наблюдений и обобщений, помогающих воочию представить, как интернационалистские коммунистические идеи, сплачивая советский кинематограф в единое целое, помогали в то же время обрести «лица необщее выраженье» мастерам из союзных республик.

И все же реальный опыт создания многонациональной социалистической культуры, масштабы и революционное значение которого с подлинно научной глубиной раскрыты в документах XXIV съезда КПСС, в решениях партии о мерах по дальнейшему развитию критики и кино, в докладе Л. И. Брежнева о пятидесятилетии СССР, в киноведении осмыслен далеко не полностью.

Можем ли мы считать, например, выясненной в должной степени роль демократических элементов национальной культуры в становлении советской многонациональной кинематографии? В сфере нового экранного искусства эти элементы, в частности, проявлялись в углублении связей с реалистическими традициями «старших» искусств. Не случайно у истоков многих республиканских кинематографий находятся фильмы, интересно и свежо интерпретирующие литературную, театральную классику или фольклор. И фильмы эти важно не просто классифицировать соразмерно удачам или неудачам. Важнее представить их значение и место в соотношении с динамикой формирования единой социалистической культуры. Скажем, такие фильмы, как «Намус» А. Бек-Назарова по драме А. Ширванзаде, нельзя рассматривать только как некий знак связи с традициями вне процесса революционного переосмысления наследия, которое, проникая все глубже в недра народной жизни, не просто запечатлевало обычаи, нравы, канонические установления бытовой морали, но и неизбежно приводило к осознанию законов ленинской дружбы народов.

Поэтому-то нередко бывают так далеки друг от друга произведения, на первый взгляд легко объединяемые жанром «экранизация».

Разве только техническое совершенство и богатство перевода на язык кино отличает современную экранизацию «Войны и мира» от более ранних фильмов по Л. Толстому? То, что фильм С. Бондарчука — это еще и сплав духовных ценностей советского народа — очевидно. Но, так сказать, «технология» плавки, примененной и в этом и в других случаях, еще требует углубленного изучения.

Как известно, возникновение и развитие различных республиканских кинематографий происходило неодновременно и неоднородно. С 20-х годов началось производство советских фильмов в России, на Украине, в Грузии; чуть позже — в Армении, Азербайджане, Узбекистане, Белоруссии; на рубеже 30-х — в Таджикистане и Туркмении; в военное и послевоенное время — в Казахстане, Латвии, Литве, Эстонии, Молдавии, Киргизии. Существенна, впрочем, не разница «в возрасте», существенна разительная несхожесть конкретно-исторических условий в момент появления первого фильма на той или иной республиканской киностудии. Наша многонациональная кинематография формировалась в русле интенсивного культурного сближения и взаимообогащения народов Советского Союза, обусловленного развитием социалистических отношений в экономике, идеологии, но в каждой кинематографии это сближение проявлялось по-своему плодотворно и знаменательно.

Вот почему проблема национальной самобытности советских фильмов предполагает особую чуткость и вдумчивость исследователя. Самым «удобным» в этом смысле материалом кажутся иной раз фильмы исторические, экранизации литературной классики или фильмы на современные темы, если традиции культуры и быта той или иной нации представлены в них особенно ярко и щедро. Но это ведет к тому, что круг сужается. И на страницах кинопрессы, в киноведческих работах многократно повторяются названия одних и тех же фильмов, например, «Тени забытых предков», «Состязание», «Не горюй!»... Каждый из них, безусловно — наглядное подтверждение национального многоцветия советского кино. Хотя и здесь говорить о какой-то стерильной самобытности не приходится.

Трудно, скажем, комедию Р. Габриадзе и Г. Данелия «Не горюй!» вместить лишь в рамки традиционной грузинской культуры, традиционных представлений о Грузии. Дело здесь не столько в том, что в фильме переосмыслен роман французского писателя. Существеннее в данном случае влияние традиций и понятий, свойственных социалистическому обществу, социалистическому искусству в целом, русскому искусству — прежде всего.

Пора осознать, что при изучении самобытности современного советского киноискусства невозможно обойти вниманием и произведения, лишенные в н е ш н е г о национального колорита, но посвященные новым отношениям, характерным для советских народов. К сожалению, до недавнего времени этапы развития советского кино систематизировались и рассматривались по жанрово-тематическому признаку. К наиболее значительным произведениям крупнейших студий (в 20—40-е годы по причинам историческим это были студии РСФСР, Украины, Грузии) «приплюсовывались» сходные по жанру или теме фильмы развивающихся студий. Это отчасти нивелировало историю мужания национальных советских кинематографий. Вот что пишет, например, по этому поводу В. Сечин в статье «Интернациональное в национальном»: «...В 30 и 40-е годы многие считали, что республиканские киностудии вроде бы исчерпали себя и не нужны: казалось, что некоторые из них лишь повторяют то, что делают крупнейшие киностудии страны, только делают хуже. А сейчас выясняется, что каждая из них может сказать именно свое, никем не сказанное слово. Вспомним хотя бы фильмы «Тени забытых предков» С. Параджанова, «Состязание» Б. Мансурова или «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса»*.

В этом высказывании, по-видимому, заслуживает внимания первая—полемическая—его часть. Что же касается примеров, избранных В. Сечиным, то как было не вспомнить, что украинское кино сказало «свое слово» задолго до появления фильма С. Параджанова, что это «свое, никем не сказанное слово» украинцы сказали и в «Большой жизни», и в «Богдане Хмельницком», и в «Земле», а туркмены — в картинах А. Ледащева и А. Карлиева.

Вообще делать акцент на национальной самобытности тех или иных лент, оставляя в тени их интернационалистскую направленность, считать, что «свое особое слово» в искусстве сказали только художники, обращавшие внимание прежде всего на то, что отличало один народ от другого,—неблагодарная задача.

В журнале «Новый мир» (1972, № 11) была опубликована статья Е. Громова «Диалектика единства», в которой достаточно подробно рассматриваются некоторые проблемы развития многонационального советского киноискусства. Статья интересная, содержит свежие наблюдения. Однако с некоторыми из выводов автора согласиться трудно.

Е. Громов, например, выдвигает такой тезис: «В отличие от Эйзенштейна или, скажем, Л. Кулешова Александр Довженко п р о г р а м м н о национален». Или еще настойчивее: «Довженко был одним из первых, если не самый первый режиссер из наших первых режиссеров, который отчетливо осознал необходимость показывать в кинематографе не только общее в революционной борьбе народов СССР, но и особенное, акцентируя внимание на своеобразии исторического пути разных народов социализма. Этим во многом обусловливается эстетическая оригинальность его фильмов».

Трудно представить, как можно выразить «общее в революционной борьбе народов СССР» вне связи с особым, своеобразным. Но разве наряду с Довженко не уделял внимание «особому» В. Пудовкин в фильме «Мать»? Разве нет этого «особого» в фильме «Элисо» Н. Шенгелая? Или в фильме «Шагай, Совет!» Д. Вертова?

Недаром, ощущая искусственность столь резкого разграничения интернационального и национального, Е. Громов, сославшись на опыт литературы, признает, что глубоко национален не только Есенин, но и Маяковский, например. Стало быть можно думать, что национальны и Эйзенштейн, и Пудовкин, и Шен-

* «Ленин и искусство». Сб. М., «Наука», 1969, стр. 375.

«Невестка». Огулькейик — М. Аймедова

гелая. Но Довженко, как было сказано, национален программно. Что же это все-таки означает? Оказывается, речь идет «о мере остроты интересов художника к собственно национальной теме». Раз так, то, конечно, Пудовкин не программно национален. Ведь наряду с фильмами о русских рабочих и крестьянах он снял «Потомок Чингис-хана», фильм, в котором ни в «образах героев», ни в картинах быта нет примет русской национальной культуры. Что же сказать в этом случае о мексиканском фильме С. Эйзенштейна? Все это явные отступления от «программы». Да только есть ли смысл в том, чтобы противопоставлять программную(?) приверженность Довженко национальному украинскому материалу интернационалистской широте интересов того же Пудовкина? Не вернее, не плодотворнее было бы показать интернационалистскую широту и ясность взгляда на жизнь, присущую самому Довженко? Да и что дает та «диалектика», которая предлагается критиком как мерка художественного своеобразия для анализа процессов действительно актуальных для советского многонационального кино? Попробуем «обмерить» этой меркой «26 комиссаров» Н. Шенгелая, «Турксиб» В. Турина, «Три песни о Ленине» Д. Вертова. Ничего не получится!

А сколь тесна эта мера для мироощущения самого Александра Довженко! Оно ведь у него, как и у Маяковского, было «революционно-космическим». До «Звенигоры» Довженко сни-

мал «Сумку дипкурьера», а, поставив «Землю», он не просто констатировал интернациональные свойства кинематографа, но радовался их осознанию: «Я рад, что в «Земле» мы впервые заговорили интернациональным языком. Я рад, что еще раз убедился: кино, действительно, является самым интернациональным из искусств».

«Я рад», «я убедился» — неужели не ощущается в этом признании подлинное и главное устремление художника? Как же тогда разгадать самобытность Довженко, автора «Аэрограда», «Мичурина», «Поэмы о море»? Только через воспоминания детства, только через любовь к берегам Десны идейную и эстетическую природу этих фильмов не объяснить, как, впрочем, и фильмов более ранних — «Арсенала», «Земли». Так, например, хотя Александр Петрович и признавался, что образ батьки Боженко дался ему легче (помогли воспоминания о родном деде), нежели образ Щорса, свой фильм он посвятил все-таки Щорсу, воплотив в нем свою мечту о человеке коммунистического завтра.

«Загадка» А. Довженко, в сущности, «загадка» всего советского киноискусства, лучшие произведения которого содержат бездну «противоречий», если рассматривать их только или по преимуществу с позиций традиционной самобытности, традиционных представлений о национальной среде и национальной тематике.

Но все эти противоречия окажутся мнимыми, и откроется подлинная сокровищница духовных ценностей за полвека накопленных народами, если рассматривать поступательное движение советского киноискусства как неизбежную и прекрасную дорогу во всечеловеческое будущее, в коммунистическое сообщество всех людей труда независимо от их расовой или национальной принадлежности.

●

«Дальнейшее сближение наций и народностей нашей страны представляет собой объективный процесс, — сказал в своем докладе Л. И. Брежнев. — Партия против того, чтобы его искусственно форсировать,— в этом нет никакой нужды, этот процесс диктуется всем ходом нашей советской жизни. В то же время партия считает недопустимыми какие бы то ни было попытки сдерживать процесс сближения наций, под тем или иным предлогом чинить ему помехи, искусственно закреплять национальную обособленность, ибо это противоречило бы генеральному направлению развития нашего общества, интернационалистическим идеалам и идеологии коммунистов, интересам коммунистического строительства».

Позиция партии, по-ленински творческая и последовательная, проясняет чрезвычайно важный критерий понимания национальной самобытности произведений современного советского киноискусства. Умение уловить, самостоятельно и глубоко осмыслить самые существенные и в то же время неповторимые черты исторического развития нашего общества отличает как раз те фильмы, в которых воссозданы наиболее самобытные и яркие образы героев нашей эпохи.

Грузинка Седония («Тепло твоих рук»), литовцы братья Локисы («Никто не хотел умирать»), армянские кузнецы («Треугольник»), киргиз Кара-Балта («Алые маки Иссык-Куля»), таджик Джура Саркор («Джура Саркор»), белорус Минай Шмырев («Батька»), русские Егор Трубников («Председатель»), Лена Бармина («У озера»), Башкирцев («Укрощение огня») — в индивидуальности каждого из них достоверно и сильно воплощена общность исторических судеб советских людей. Попробуйте изъять из характеров этих героев черты, рожденные причастностью «к наипередовому потоку человечества» (по выражению поэта Егише Чаренца), и живой, полнокровный характер обратится в набор случайных проявлений и свойств, лишит эти характеры истинной типичности.

В этой связи поучителен успех на всесоюзном и международном экране туркменского фильма Х. Нарлиева и М. Аймедовой «Невестка», подарившего нам один из самых глубоких и прекрасных образов советской женщины.

В поверхностном пересказе «Невестка» может показаться своего рода этнографическим справочником традиционного туркменского

«Отец солдата». Махарашвили (слева) — С. Закариадзе

быта. Вся жизнь колхозницы Огулькейик, тоскующей по своему мужу Мураду, верящей в его возвращение с фронта вопреки горестным вестям, проходит в песках, где многие годы отец Мурада делает старинное дело — пасет овец. И Огулькейик помогает ему так, как заведено это было давным-давно.

Работа, освященная обычаями... Ожидание любимого — вековое бремя женщины... Где же новое, современное, советское? Разве только колея, проложенная редким грузовиком, связывает оазис национальной патриархальности с большим миром? Нет, вещественных в буквальном смысле слова доказательств причастности Огулькейик и ее близких к советскому народу в этой картине и искать не стоит.

Доказательства же более веские и глубокие обнаруживаются в природе конфликта, в образе героини. Время, наше время запечатлено в естественности и свободе выбора Огулькейик, в достоинстве, с которым утверждает она верность Мураду, в уважении, с которым относятся окружающие к необычайной и горькой любви женщины. Десятилетия назад история Огулькейик могла бы стать историей борьбы, поругания, торжества чужой воли, покорности судьбе. Чтобы представить такой поворот событий, достаточно перечитать строки М. Аймедовой, опубликованные в «Искусстве кино» и посвященные юности ее матери.

«Тринадцати лет ее выдали замуж за четырнадцатилетнего двоюродного брата. Маме повезло — муж был настроен так же, как она. Тайком, подвергаясь смертельной опасности, супруги бежали из своего аула Каахка, чтобы

бороться за новую жизнь. Таких отважных мальчиков и девочек собирали и, охраняя от озверелых родственников и басмачей, везли в Ашхабад, селили в Доме дейканина. Мужественные женщины сбрасывали берюк и яшмак — символы рабства». Как своеобразно открывается в этом рассказе характер близкий тому, какой М. Аймедова создала в картине «Невестка», где ее героиня действует уже в иных исторических обстоятельствах!

Мне пришлось смотреть работу Х. Нарлиева в аудитории необычной и трудной. В зале советского культурного центра в Тунисе «Невестку» демонстрировали молодым арабам и гостям Международного кинофестиваля в Карфагене. В этой аудитории не могли «сработать» атрибуты, поражающие глаз европейца. Экзотика пустыни для местных зрителей была делом привычным. Но как смотрели в тот вечер фильм! Зал притих, будто созерцая таинство. В сущности, так и было. Ибо на экране в деталях, порой трудноуловимых, обретал плоть процесс духовного приобщения одного человека к трагедиям, надеждам, радостям, стойкости миллионов. Зрители взволнованно воспринимали драму туркменской женщины, улавливая в ней отзвук всенародной э п о п е и, интернациональной по сути своей.

Как интересно сравнить с этой точки зрения с «Невесткой» произведения, где дружба народов нашей страны, чувство единой советской семьи только декларировалось, только еще полуузнавалось. И дело здесь не столько в дистанции, пройденной искусством, сколько в коренных переменах в самой народной жизни, в результате которых принципы интернационализма вошли в плоть и кровь миллионов советских людей.

Лучшим фильмам, посвященным жизни и свершениям нашего современника, в высшей степени свойственно ощущение и осознание исторической общности советских людей. Исследуя судьбы индивидуальные, авторы таких фильмов опровергают утверждения буржуазных специалистов о непреодолимости национальных антагонизмов, якобы в силу извечно свойственных человеку националистических, расовых инстинктов и чувств.

В этой связи вспоминаются герои фильма С. Герасимова «У озера» — ученый Бармин и строитель Черных.

Индивидуальность каждого из них отмечена замечательными качествами, присущими русскому народу. Однако не стоит пытаться систематизировать эти качества в некоем внеисторическом ассортименте. Неназойливая самоотверженность, глубина и душевная тонкость старого ученого, деловитость, размах, демократизм Черных не только обращают память нашу ко многим поколениям русских умельцев, первопроходцев, созидателей, подвижников науки, но и представляются нам вехами, существенными для понимания именно современного советского характера.

Вне органической связи помыслов и стремлений Бармина и Черных с многослойными и многосложными реалиями нашей жизни их личные свойства не были бы столь убедительными и общественно показательными, значимыми. И то, что в своей жизни они неразрывно, обычно никак это специально не фиксируя в своем сознании, связаны со множеством людей других национальностей, для них момент не случайный, а необходимый, естественный. С этой точки зрения картина С. Герасимова специально еще не анализировалась. А между тем как знаменательны в ней такие мотивы, как дружба Лены Барминой и Кати Олзоевой, как эпизоды в доме украинского художника Уризченко в бурятской деревне, куда приезжают Черных и Лена. Возможно, и сам Герасимов не придавал особого значения этим мотивам и эпизодам. Он только о т р а з и л то, что сложилось в жизни, став ее неотъемлемым признаком, но тем важнее, тем показательнее наличие этих признаков в художественной структуре картины. Посвященная другим общественным проблемам, она включила в себя и тему общности советских людей разных национальностей как мотив, присущий самой жизни и поэтому как бы спонтанно из нее проникший и на экран.

Хрестоматийным примером многогранного воплощения советского характера общепризнан фильм С. Жгенти, Р. Чхеидзе и Серго

Закариадзе «Отец солдата». А ведь поначалу история старика Махарашвили не располагала к особым обобщениям. Сборы отца перед поездкой к раненому сыну, щедрая раздача подарков бойцам в госпитале, откуда уже выписался Махарашвили-младший, — все это вызывало лишь доброжелательную улыбку, сопутствующую узнаванию традиционных, знакомых свойств характера грузина. И даже гнев старого Георгия, вызванный неуважением танкиста к виноградной лозе, плоду труда человеческого, вне контекста фильма воспринимается лишь как декларация известной истины: крестьянин любит землю, бережет дары ее.

Для того чтобы истины, дорогие сердцу героя, обожгли зрителей новизной и значительностью, добродушный медлительный крестьянин должен был совершить свою одиссею по дорогам Великой Отечественной войны. Его личный путь должен был совпасть с дорогой истории. Руки, в конце фильма нежно распрямившие побег винограда, руки, горестно и любовно перебирающие волосы умирающего «мальчика», сына, — эти руки должны были в праведном гневе взять оружие, сдавить в порыве ненависти горло врага. Поэтому ключевой сценой фильма кажется мне та, где старик решает и долго не может решить: сесть ли ему в поезд, уходящий на фронт, или остаться.

Решение, принятое героем, не просто продиктовано авторами. Для Георгия Махарашвили не существует в окружающей жизни чужого горя или чужой радости. И таким его сделали все прожитые годы, справедливость и величие нового мира, которые отраженным светом мы и воспринимаем в характере старого грузина, чья молодость и зрелость совпали с юностью и мужанием Советской страны.

Знаменательно и отрадно, что С. Жгенти и Р. Чхеидзе продолжили образное исследование характера, аккумулирующего духовное богатство советского народа, в фильме «Саженцы».

Родство деда Луки, о котором повествует лирическая киноповесть С. Жгенти и Р. Чхеидзе «Саженцы», с Георгием Махарашвили несомненно. Образ старого крестьянина, счастливого и богатого от сознания, что трудом земледельца, сажая сады и выращивая деревья, он продолжает свою жизнь, свою юность, сохраняет память о близких, одухотворен влюбленностью авторов, расцвечен их фантазией и личными воспоминаниями.

Фильм «Саженцы» оставляет светлое ощущение встречи с человеком красивым, тонким и мудрым. И по мере того, как продолжается поездка деда Луки с внуком Кахабером в лесопитомник за саженцами редкой груши, нам открываются все новые и новые грани характера незаурядного. Эпическое обаяние и духовная наполненность старика заставляют нас вместе с авторами любоваться каждой деталью его поведения, его общения с людьми.

Трогательна и значительна жертва крестьянина, подкладывающего добытые саженцы под колеса автобуса, забуксовавшего на горной дороге. Трогательна кончина деда Луки, прерванная его песня, подхваченная внуком.

И тем не менее мне показалось, что далеко не все нравственное богатство героя открыл зрителям этот светлый фильм. Ощущение это возникает, на мой взгляд, прежде всего потому, что мир, окружающий путников — деревня, дорога, приморский город, — воссоздан в фильме менее интересно и увлеченно, нежели мир воспоминаний и связанных с ними размышлений деда Луки.

Приблизительность в обрисовке общественной среды и возникающая в связи с этим некоторая изолированность деда Луки и его внука (последнее особенно обидно и необъяснимо) от забот и радостей того мира, который остается за пределами их деревни (она наделена в фильме чертами патриархальности), сужают масштабы характеров, столь интересно задуманных, лишают произведение той социальной значительности и содержательности, какая покорила нас в фильме «Отец солдата».

Об этих слабостях талантливой картины Р. Чхеидзе и С. Жгенти следует сказать не только ради нее самой.

В отличие от С. Жгенти В. Шукшин в фильме «Печки-лавочки» и Г. Малян в фильме «Мы

и наши горы» представляют своих героев отнюдь не в звездные часы жизни и даже не в часы, отданные делу, смысл их жизни составляющему.

Алтайский тракторист Иван и его жена совершают путешествие «к югу». Пастухи из армянского села спускаются с гор, дабы разобраться в «кляузном» деле о краже овец.

Бесхитростность, «неброскость» ситуации и в том и в другом случае чисто внешние. Классический пример временного отчуждения человека от привычного уклада жизни, образа действий и интересов использован В. Шукшиным и Г. Маляном с единой целью: взглянуть на героев без флера повседневности, соизмерить их жизнь с масштабами и стремительностью современного мира, а в конечном итоге максимально выявить и утвердить в сознании зрителя красоту и нетленность нравственных ценностей, этим героям принадлежащих.

Генрих Малян заявил свое намерение совершенно недвусмысленно, предпослав эпическому описанию горных пастбищ Армении киномозаику безумия западного мира: атомные взрывы, триумфы кумиров эстрады, тупые и кровавые развлечения. У В. Шукшина таких альтернатив нет, и все же в его картине есть черты, сближающие ее — по концепции, по мироощущению — с картиной Г. Маляна.

Трудно не разделить симпатии и антипатии авторов, свободно и ненавязчиво выраженные в веселых и сочных бытовых зарисовках. Смотрите, смотрите внимательнее, словно предлагают нам режиссеры, улыбайтесь несуразности, посетуйте на нелепость «деревенских замашек», но оставьте высокомерие, это же ваше родное, корень ваш, начало ваше, а все-таки — «это Россия», а все-таки — это «мы и наши горы». Деревенский житель Иван, растерявшийся в многоликом и многоголосом мире, выглядит иной раз глуповато, но — как поется в этом фильме — «за Россию-матушку все умны!». Патриархальная, «естественная» мудрость армянских пастухов заставляет вспомнить иной раз чеховского злоумышленника, но зато, успокаивает нас Г. Малян, «золото — сердце народное».

«Печки-лавочки», к сожалению, после первых же просмотров породили новую волну разговоров о «градофобии» В. Шукшина. Но если и был когда-нибудь город для режиссера объектом неприятия, то не в последней его работе. Наоборот, В. Шукшин и в асфальтово-машинной суете обнаруживает приметы, соединяющие берега Катуни и Москва-реки. Порой приметы внешние, вроде гранитной «завалинки» с вещими старухами и ленивыми кошками. Порой глубинные, олицетворением которых стало знакомство Ивана с профессором из Москвы.

Профессора и тракториста сближает любовь ко всему настоящему, народному. Сближают прямота суждений, отвращение к черствости и лицемерию.

Да и Генрих Малян не склонен провозгласить свое кинематографическое село нравственным центром земли. Приехавший из города лейтенант милиции не только превосходит местных пастухов познаниями, но и не уступает им в широте и чуткости душевной.

Параллельное рассмотрение двух фильмов вовсе не означает констатации их абсолютного тождества. «Мы и наши горы» и «Печки-лавочки» — произведения самобытные, по-разному талантливые и по-разному несовершенные и поэтому заслуживают специального о себе разговора.

И все же общее есть: авторская позиция и, главное, издержки этой позиции.

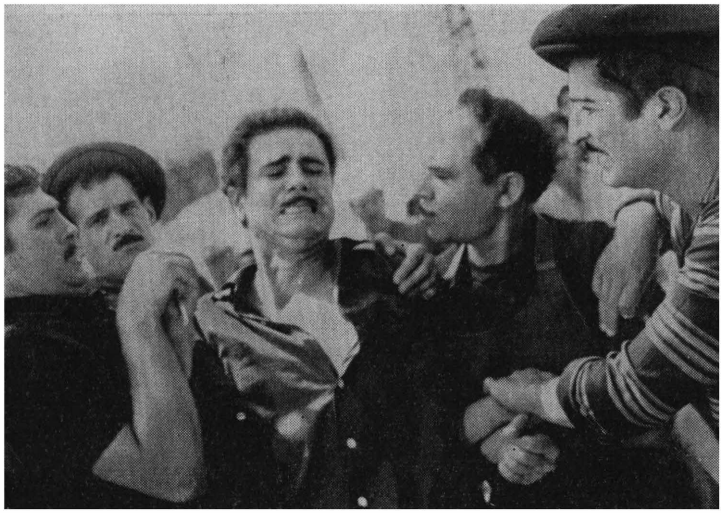
Противоречивость отношения В. Шукшина и Г. Маляна к своим героям делает весьма противоречивыми и уязвимыми их фильмы. Ирония, юмор в обрисовке персонажей странным образом сочетаются со столь же истово и настойчиво подчеркнутым убеждением авторов обеих картин, что национально типическое в их героях не только в том, что обусловлено новым, социалистическим укладом жизни, в которой они сформировались, но и в том наивно патриархальном, архаическом, что оборачивается интеллектуальной бедностью, духовной примитивностью, отсталостью любимых героев Шукшина и Маляна. Потому что своих героев они любят и за их слабости тоже, а может быть, за слабости еще сильнее.

«Саженцы». Каха — М. Месхи, дед Лука — Р. Чхиквадзе

Причем нетрудно заметить, что и авторам и героям их тесно в заданных параметрах поведения и мировосприятия. В. Шукшин, сочно и обстоятельно живописуя земную простоту Ивана, два или три раза на протяжении фильма одаривает его такими интересными и глубокими размышлениями о жизни, что кажется — перед нами другой человек. Г. Малян следствие по делу о злосчастных овцах, пущенных на шашлык, завершает «самосудом» героев, достойным стать началом нового фильма. Пастухи, рекомендованные нам как наивные дети природы, поднимаются до таких высот народной, государственной мудрости, что предшествующее их поведение кажется забавным, но длинно рассказанным анекдотом. Мне показалось поэтому, что в обоих фильмах за кадром остались самые серьезные и важные раздумья и представления В. Шукшина и Г. Маляна о своих современниках. Я вспомнил рассказ В. Шукшина об одной его вовремя предугаданной неудаче, когда он оставил неоконченным сценарий из-за того, что все в нем складывалось слишком «удобно»: отношение будущих зрителей к герою, конфликты и их разрешение. Сходное ощущение «удобства» испытываешь, пока набирает темп действие в фильмах «Мы и наши горы» и «Печки-лавочки». Однако постепенно понимаешь и другое: что удобство это от все той же заданности характеров, ситуаций, и тогда меркнет интерес к происходящему на экране. Тогда картины талантливых мастеров теряют в истинной свежести и новизне, начинают восприниматься как повторение уже знакомых, «отработанных» мотивов и характеров.

●

Обозревая мысленно более чем полувековой путь советского кино, можно с удовлетворением отметить, что на разных этапах истории страны «важнейшее из искусств» рождало произведения, немало способствовавшие утверждению ленинского интернационального начала нашей жизни. Кинематограф, партийный по сути своей, всегда был на переднем крае борьбы против национализма и шовинизма. Непримиримость к подобным явлениям — такова традиция советского киноискусства. Традиция, продолженная в лучших произведениях последних лет. Достаточно вспомнить фильмы В. Жалакявичуса и Ю. Ильенко, Б. Шамшиева и А. Хамраева, Т. Океева и С. Хамидова, Т. Левчука и С. Долидзе, А. Карлиева и Ш. Айманова, фильмы, страстно и проникновенно утверждающие мысль чрезвычайно важную сегодня: как бы тщательно ни драпировался национализм в одежды «народности», как бы ни пытался он узурпировать традиции и культурные завоевания народа — национализм анти-



«В этом южном городе». Кадр из фильма

народен по природе своей. Актуальность непримиримого отношения к национализму не случайно была отмечена в праздничные дни юбилея СССР. «Нельзя забывать, — говорил Л. И. Брежнев, — что националистические предрассудки, преувеличенное или извращенное проявление национальных чувств — явление чрезвычайно живучее, цепко держащееся в психологии людей, недостаточно зрелых в политическом отношении. Они, эти предрассудки, продолжают сохраняться даже в условиях, когда объективные предпосылки для каких-либо антагонизмов в отношениях между нациями давно уже перестали существовать. Нельзя упускать из виду и то обстоятельство, что проявления националистических тенденций нередко переплетаются с местничеством, которое оказывается сродни национализму».

В этом глубоком и очень емком определении многоликости современного национализма подчеркнута его способность гнездиться всюду, где образовался малейший идеологический вакуум, где проявляется примиренческое отношение к национальным пережиткам и предрассудкам. То обстоятельство, что современный национализм проявляет живучесть, будучи лишен объективных предпосылок своего существования, настоятельно требует совершенствования и многообразия форм борьбы с ним. И поскольку накал борьбы с национализмом, местническими предрассудками проявляется зачастую в сфере нравственной, морально-этической, в сфере, недосягаемой иной раз для мер административного, экономического, юридического воздействия (во всяком случае на начальной стадии), постольку усложняется и углубляется задача искусства, тем более киноискусства. Об этом со справедливой требовательностью напомнило Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Задачу эту не следует понимать упрощенно. Уважительное отношение к истории каждого народа, его героям, его традициям — неотъемлемая часть советского патриотизма. Более того, именно после победы Великого Октября в единой социалистической семье наций, вчера бесправные, обрели вновь исторические и эстетические ценности, разграбленные за века классовыми и прочими угнетателями. И когда, например, советский художник Камил Ярматов исторической лентой «Алишер Навои» восславил этот светоч разума, разгоняющий тьму мракобесия и вражды между народами, никто не счел его фильм ненужным, не-

своевременным. Знаменательна та глубина проникновения и заинтересованности, с которой читатели и зрители в разных уголках Советского Союза воспринимают произведения, посвященные важным, славным, а иногда и горьким страницам прошлого всех наций, объединенных сегодня гордым именем — советский народ.

Деликатность отношения к проявлению национальных чувств всегда была существенной нормой ленинской национальной политики. Продолжением, завоеванием этой политики как раз и явилось обостренное неприятие национальных предрассудков молодыми художниками, выросшими в советских социалистических республиках. Критика национальных пережитков, лжетрадиций, содержащаяся в их произведениях, не только не противоречит общей картине расцвета экономики, культуры бывших «окраин», но вызывается сознанием несовместимости новой жизни народов СССР с некоторыми чертами, оставшимися от прошлого.

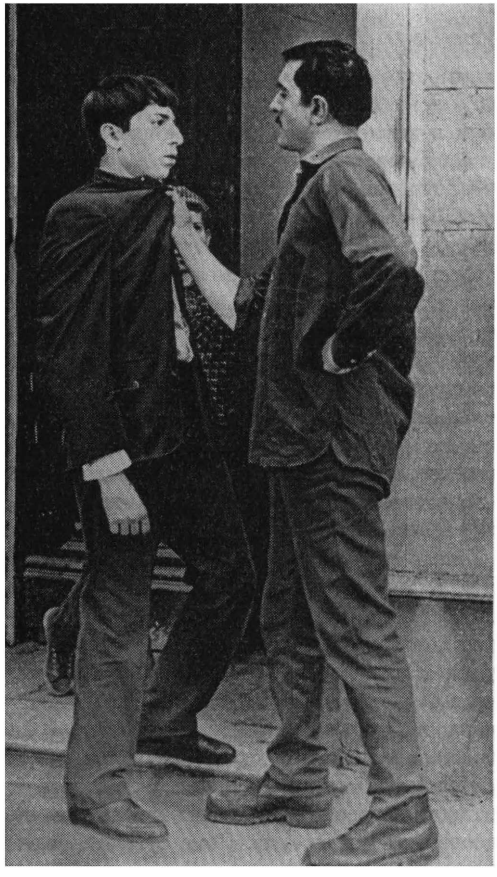
Каждый, кто побывал в нынешнем Советском Узбекистане, достигшем невиданного расцвета во всех областях материальной и духовной деятельности, поймет пафос негодования драматурга О. Агишева и режиссера А. Хамраева, выступающих в фильме «Белые, белые аисты» против реликтовых обычаев, оставшихся как напоминание о веках феодального рабства и национального гнета. Движимые тем же чувством писатель Р. Ибрагимбеков и режиссер Э. Кулиев, начав свой фильм «В этом южном городе» на центральной площади современного Баку, показывают нам затем дом на 9-й Хребтовой улице, где царствуют стародавние, насквозь прогнившие представления о чести.

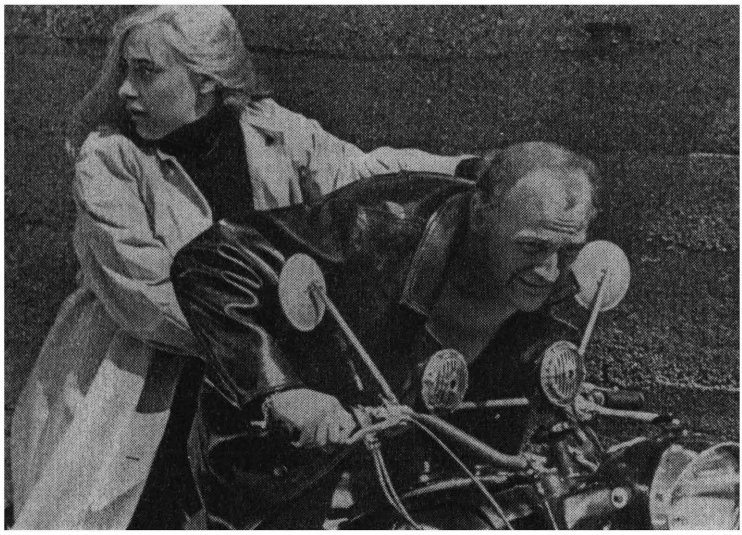
«Белые, белые аисты» и «В этом южном городе» представляют лишь разведку сложных проблем, поиск важной темы. Настоящий бой требует большей мудрости, более точного выбора позиций (не забудем, названные работы были сделаны в самом начале пути их авторов). Нельзя, например, не согласиться с критиком Б. Руниным («ИК», 1970, № 6), отметившим с упреком исследовательский объективизм в почерке Э. Кулиева. Трудно принять и излишнюю «эпичность» тона А. Хамраева, порождающего иллюзию всесильности осуждаемого им обычая.

С авторами фильма «Белые, белые аисты» в этом смысле невольно спорит другой узбекский режиссер Ш. Аббасов, неровная работа которого «Драма любви» все же убежденно утверждает неизбежность победы новых социалистических норм морали и быта над старыми установлениями в сознании людей.

Да и позднейшие, проникнутые пафосом борьбы за пролетарский интернациона-

«Листопад». Нико (слева) — Р. Георгобиани





«Заблудшие». Линда — К. Кумпан, Юхан — Э. Краам

лизм и заслужившие всеобщее признание ленты А. Хамраева «Чрезвычайный комиссар» и «Без страха» тоже свидетельствуют о несомненной пользе критической дискуссии, возникшей вокруг раннего его произведения.

Но и критикуя слабости в картинах «В этом южном городе» и «Белые, белые аисты», нельзя не разделить убежденность молодых режиссеров в том, что рабская, бездумная приверженность к старым нормам морали, неприемлемым в советских условиях, ставит носителей этой морали в противоречие с нормами социалистического гуманизма, с обычаями и нравственными нормами, присущими людям, выросшим в условиях советского общества.

С этой точки зрения оправдана и некоторая исключительность ситуаций в фильмах А. Хамраева и Э. Кулиева, ситуаций, в которых безобидные вроде бы бытовые предрассудки обнаруживаются, раскрываются самым неприглядным и трагическим образом. Тут важно не арифметическое соотношение фактов, характеризующих сегодня жизнь той или иной социалистической нации, с фактами, вызвавшими тревогу художников, важно смысловое их соотношение. Пока существует хотя бы малейшая возможность возникновения рецидивов национализма в нашей действительности, коммунистическая непримиримость остается единственно верным лекарством от яда, отравлявшего некогда сознание целых народов.

Тут мне хотелось бы вспомнить фильм, вызвавший несколько лет назад острую полемику. Оценки содержания и смысла ленты О. Иоселиани «Листопад» звучали порой взаимоисключающе. Их можно сгруппировать вокруг двух полюсов. Первый полюс: «Листопад» — поэтическая миниатюра, с добрым юмором рассказывающая о хороших людях, недостатки которых несущественны, преходящи, а обаяние несомненно. Рецензия в «Литературной газете» так, например, и называлась — «Прекрасна осень в Грузии...». Полюс второй: О. Иоселиани видит только теневые стороны жизни и недостатки, не замечая большого и солнечного мира, скатываясь в болото голого натурализма (примерно так писал о «Листопаде» критик К. Гогодзе).

Чтобы разобраться в истинных достоинствах и недостатках этого незаурядного фильма, обратимся прежде всего к реалиям, ставшим фоном его сюжета, катализатором его проблематики.

Грузинское виноделие... Кто не вкушал его плодов, кто не славил, кто может не славить его подвижников и умельцев. Сегодня даже трудно представить, что древний и чудесный промысел был когда-то олицетворением отсталости прекрасного народа, богатейшего края. Тем не менее именно об этом напомнил участникам Торжественного заседания, посвященного 50-летию образования СССР, первый секретарь ЦК Компартии Грузии Э.А. Шеварднадзе. Он привел строки В. И. Ленина о хозяйстве дореволюционной Грузии, промышленность которой отличалась в основном производством... бурдюков для виноделия. Но, подчеркнул тов. Э. А. Шеварднадзе, в государственном гербе Грузинской ССР — республики высокоразвитой в любом отношении— «виноградная лоза — древнейший символ труда, братства и любви».

Глубокое и многозначительное сравнение. Оно дает возможность воочию представить, как сложна в аспекте истории, создаваемой руками свободного народа, диалектика вечных, казалось бы, понятий.

В прологе своего фильма О. Иоселиани преподносит нам процесс изготовления вина именно как древнейший символ труда. Не темпераментные мастера застолья, вздымающие бокалы, а крестьяне, кожа которых впитала и черноту земли и соль ее, работают и пируют неторопливо, застенчиво, тщательно — словом, ведут себя так, как следует вести при добывании «энергии солнца и земли». Наверное, режиссер сознательно выбирал самые незатейливые, самые неэффектные способы виноделия. В труде, изображенном на экране, режиссера привлекают и интересуют прежде всего бескомпромиссная тщательность, мудрая, основательная и трудная неторопливость сноровки, свойственная народным мастерам. Кстати, О. Иоселиани в раннем короткометражном фильме «Чугун», материал которого рожден новой, индустриальной Грузией, убедительно и тонко показал все величие, всю красоту труда. В «Листопаде» он вычленил одно звено, самое важное в этом случае.

Замечательная черта народного характера становится камертоном фильма, по которому поверяет О. Иоселиани духовный настрой своих современников.

Вот тут-то и настигает фильм еще одна критическая волна. Оппонентов шокирует то, как показаны на экране город и его люди, как изображено положение дел на винном заводе, где, казалось бы, древнее искусство должно было бы вступить в гармоническое соединение с новейшим умением, с современной организацией.

Однако на экране показано нечто другое. Во имя чего? Ясно же, что не во имя прославления достославной патриархальности. Это становится ясным («ясным, как в басне», по удачному выражению Р. Юренева, превосходно проанализировавшего позднейший фильм О. Иоселиани «Жил певчий дрозд»), как только мы вникнем в «описание» кабинета директора завода, где сын занимается музыкой, где друзья играют на бильярде, где с завидной деловитостью обсуждают: кому велено выдавать «продукцию», а кому не велено; как только мы побываем на заводском дворе, где мелькают тени «счастливцев», или в подвалах завода, где по тому же повелению вскрывают для розлива буты с еще неотстоявшимся, еще неготовым вином. Прошу вспомнить, как показывает все это О. Иоселиани. Постепенно, спокойно обнажает он деталь за деталью. Например, нам и в голову прийти не может, что директор ведет беседы, подписывает бумажки не за письменным, а за бильярдным столом. Это выясняется в следующем кадре. Так штрих за штрихом возникает облик явления, имя которому антигосударственное местничество, неразрывно связанное с хищническим отношением к государственным, общественным ценностям. У этого явления богатая родословная. Утвердилось оно еще в давнюю пору, у одних породив гипертрофированное представление о собственных доблестях и возможностях, у других — мгновенную реакцию подчинения.

Л. И. Брежнев мудро оценил местничество как спутник и опору национальной ограниченности, национальных предрассудков. Местничество взошло когда-то на эксплуатации народной отсталости, на эксплуатации местных обычаев, одновременно порождая

и насаждая вредные, уродливые обычаи и нравы, которые, в частности, на показанном нам заводишке завелись еще в год его основания — 1889-й, в эпоху «промышленности бурдюков для виноделия».

Местничество О. Иоселиани лишь констатирует, не исследует. (Хотя существование фактов и примет, им запечатленных, не опровергает никто из оппонентов фильма!) Но из контекста его картины безоговорочно явствует, что местничество трусливо, крайне осторожно, «обострений» не любит.

Вот почему наибольший, открытый темперамент обличителя обнаруживает О. Иоселиани, воссоздавая, так сказать, питательную среду, в которой благоденствует порок. Мир его фильма — своего рода коллекция образцов почвы, в которой заключены канавки и канальчики, доносящие живительные соки к каждому, пусть крохотному, эпицентру лихоимства, распущенности, своевластия.

Композицией каждого кадра режиссер как бы подчеркивает обособленность мирков, его заинтересовавших, от мира современной Грузии. И каждый мирок имеет в фильме свои жесткие и тесные границы. О. Иоселиани словно «вырубает» (по выражению С. М. Эйзенштейна) куски действительности, представляя нам приметы явления в их первозданной, нетронутой чистоте.

Каждый отдельный случай собственно ничего ужасного собой не представляет. Вот под окнами местной красавицы происходит «турнир рыцарей». Отвергнутый поклонник, дабы не посрамить чести своей, расправляется пинками и тычками с соперниками. «Мое!» — угрожающе «вопиет» его взгляд. И всего-то считанные метры отведены ему для торжества — от подъезда до подъезда... Вот щебечут две подружки, в самом деле щебечут — смысл их разговора темен для окружающих, они одиноки, изолированы в людском потоке... Вот за огромными бутами винзавода цедят нектар в «левую» канистру почтенные люди: в глазах тоска и презрение (спасу нет от нахальных прихлебателей!), но на устах изъявления любви и дружбы, иначе нельзя — человека обидишь, обычай гостеприимства нарушишь... Дальнейшее в пересказе не нуждается. Ясно, что подобная нравственная духота и есть живительный кислород для предрассудков, пережитков.

Прием, избранный О. Иоселиани, не нов. Им широко пользуется литература. И никому в голову не придет обвинить роман «Двенадцать стульев», например, в искажении советской действительности. Однако использование приема в «Листопаде» не бесспорно. Условная «герметичность» микромира персонажей и явлений противоречит «документальности» их изображения. Хроникальная манера съемки порой соединяет «вырубленные» куски действительности, заживляет швы между ними. Мирки таким образом укрупняются.

По счастью, смысловая и эстетическая точность сопутствовала О. Иоселиани при воплощении образа главного героя фильма — Нико.

Мне хотелось бы не согласиться с теми, кто воспринял Нико чересчур прямолинейно, плоско — как нравственный рупор режиссера, а его характер и поведение — как антитезу порокам, рассмотренным в «Листопаде». Вся штука в том, что Нико больше олицетворяет тревогу автора, нежели его идеал. Нико как бы возникает из застывшего сонма вещей большой просторной квартиры. Он благороден, скромен и неухожен, как и предметы, среди которых он вырос. Кажется даже, что Нико, когда впервые в жизни покидает свой дом и отправляется на завод, забывает отряхнуть пыль родительского очага с обуви и одежды.

Условность появления героя наводит на мысль, что исследование его характера состоится по законам притчи. Исследование это иронично и горько. Хотя симпатией к Нико О. Иоселиани заражает нас в первые же минуты прихода «молодого специалиста» на завод. Но к симпатии тут же примешивается чувство сожаления, ибо слишком легко чистый, хороший паренек сохраняет душевное равновесие в обстановке, казалось бы, чуждой ему.

О. Иоселиани в институтские годы постигал уроки интеллигентности у А. П. Довженко. К тому же он прекрасно сознает, кто может действительно выкорчевать устои и корни

«Здравствуй, это я!». Люся — Н. Фатеева, Артем — А. Джигарханян

старого в нашей жизни, и поэтому не принимает до конца интеллигентность Нико, в которой есть нечто «эластичное», мешающее постоять за свои убеждения. Он наблюдает юношу добродушно, но с удивлением. «Тормошит» его, проверяет на прочность. Радуется за него, когда Нико отвоевывает у ревнивого хулигана право преподнести цветы даме своего сердца.

Синяк, припечатанный к скуле, острые локти соседей по трамваю — таковы осязаемые «раздражители», примененные О. Иоселиани. И его герой пробуждается. Его герой впервые для себя решает не плыть по течению, берется защитить доброе имя своего завода: не дает пустить в производство негодное вино. Но сомнения режиссера этим еще не развеяны.

Финал фильма — нарочито идиллический статус-кво. Герои, живые, невредимые (иные выжидательно задумчивые), отдыхают. Неподалеку Нико беззаботно «режется» в футбол. Сильно бьет и... попадает в штангу. Глядя на него, невольно думаешь: «Как поведет он себя в ближайший понедельник?»

Разумеется, метод исследования жизни, того, что тревожит в ней режиссера, в «Листопаде» не безупречен и уж, конечно, не универсален. Однако гражданский, нравственный пафос фильма О. Иоселиани, на мой взгляд, отвечает призыву Коммунистической партии к непримиримой борьбе с националистическими предрассудками и извращениями. В этом убеждают и материалы Пленума ЦК Компартии Грузии, опубликованные в газете «Заря Востока» от 28 февраля 1973 года под заголовком «Партийное руководство на уровень современных задач». Там говорилось, в частности: «Чуждые советскому обществу тенден-

ции в социально-экономической жизни республики оставили глубокие следы в сознании людей. И эти наслоения еще долго будут давать о себе знать в борьбе партийных организаций за умы и сердца наших современников. Перелом в сознании людей совершить труднее, чем в экономике».

А отсюда — прямой взгляд, обращенный уже к художникам: «Кино, как самый массовый пропагандист, было сказано на пленуме, и, в частности, грузинское кино, имеющее добрые, старые традиции, было призвано и должно было стать одним из главных обличителей тех отклонений от норм коммунистической морали, которые наблюдались в республике за последние годы».

«Было призвано и должно было стать...» Но стало ли? С чем, кроме «Листопада», пришли грузинские кинематографисты на аванпост борьбы с опасными, уродливыми тенденциями, к которой призвал трудящихся республики январский Пленум ЦК КП Грузии?

Вот почему так важно напомнить сегодня: фильмы такого звучания, как «Листопад» или названные выше «В этом южном городе» и «Белые, белые аисты», нуждаются в критике, усовершенствовании своей художественной структуры, но нуждаются и в поддержке. Такие фильмы необходимы в эпоху, когда партия, анализируя успехи ленинской национальной политики, призывает в то же время к бдительности по отношению ко всем проявлениям националистической ограниченности и косности. Тем более что буржуазный национализм с готовностью принимается на вооружение политиками и пропагандистами западного мира, надеющимися с его помощью ослабить единство социалистических наций, идеи ленинской дружбы народов.

Острой и непростой теме растлевающего влияния национализма на души и сознание молодежи посвятили свой фильм «Заблудшие» кинематографисты Эстонской ССР.

Сценаристы В. Владимиров и П. Финн, режиссер Кальо Комиссаров историю политического и нравственного падения шести друзей из Таллина, ребят до поры до времени ничем не примечательных, прошедших с детских лет тот же путь, что и многие их сверстники, воссоздают, не раскрывая (и в этом слабость фильма) их биографий, их связей с той жизнью, какой живут обычные парни и девушки в социалистической Эстонии.

В картине все начинается со дня преступления. В тот день четверо юношей под безучастным взглядом девушки убили своего товарища. Убили за то, что он усомнился, имеют ли они право на присвоенную ими «исключительность», имеют ли они право считать себя истинными эстонцами, отворачиваясь и прячась от своего народа. Именно с этого все и началось когда-то. Каждый по-своему видел «белый корабль» эстонских националистических иллюзий. Один — сквозь призму невежественных представлений о «золотом веке» прошлого, не зная кровавых и горестных реалий былой эпохи, другой — под сенью «парусов» тешился жаждой личного успеха, властью над людьми, третьему белый парус невольно служил романтическим покровом эгоизма, слабоволия.

И никто из них не заметил, а заметив, не захотел сознаться себе в том, что странным образом у штурвала их «белого корабля» оказался человек, к Эстонии отношения не имеющий, — американский журналист. Человек этот ни о чем не просил, много не разговаривал, лишь передавал молодым людям «случайно оказавшуюся» у него литературу, направленность которой в комментариях не нуждается.

Некоторая фрагментность повествования, прямолинейность логики развития событий в фильме Кальо Комиссарова искупаются его публицистической страстностью, заслуживающей и внимания и поддержки, когда речь идет о фильме на столь важную и актуальную тему. В результате возникает ощущение трагической неизбежности перехода поверхностно романтической, фактически бездуховной, а потому и опасной игры в злобное отчуждение человека от общества, от времени. Свою приверженность «идеалам» ребята вынуждены утверждать средствами мрачными, изуверскими. «Свободу» мысли и совести

они начинают оберегать запретом свободы мысли и совести даже в своем дружеском кругу.

Итог — убийство Энна, попытавшегося разобраться в том, что случилось с ним и его товарищами.

В дальнейшем, оставив на улицах Таллина двоих из шестерки своих персонажей — растерянных, подавленных происшедшим, с жадной тоской всматривающихся в приметы той жизни, которую они отрицали, — авторы фильма следуют за оказавшимися в Швеции Юханом и Линдой.

Очень жаль, правда, что «экзотика» заграничного вояжа беглецов дана в фильме в тонах мелодраматических, слишком уж театрально, да и более обстоятельно, нежели облик советской Эстонии, по сути отсутствующей в картине. В этом главная ее слабость. Вряд ли можно успешно бороться с буржуазным национализмом, не противопоставляя его фикциям нравственные ценности новой жизни, ее правдивый и поэтичный образ.

Второй серьезный просчет картины — в том налете мелодраматичности, который лежит на эпизодах, рисующих пребывание Линды и Юхана в «западном раю». Их трагедия ведь не только в том, что главный ловец душ, «надежда эмиграции», Рольф Тальгре оказался пьяницей и распутником. Ведь он не дал бы счастье Юхану, даже если бы и не воспылал страстью к Линде. Истинная правда о беглецах в реплике Тальгре: «Знаешь, в чем ваша беда?..

«А зори здесь тихие...». Васков — А. Мартынов

Вы ненавидите советскую власть, а сами насквозь пропитаны советским!» Но, увы, столь важное наблюдение реализовано на экране в степени весьма малой.

А между тем именно в том, чтобы выяснить, убедительно раскрыть — в борьбе с буржуазно-националистическими заблуждениями — реальную силу и правду социалистического интернационализма, нерушимой дружбы советских народов, состоит цель и задача советского многонационального искусства, условие его роста и идейно-художественного возмужания. Это — главная задача. Путь к ее решению всякий раз предопределяется осознанием смысла и целей борьбы против пережитков прошлого, против любых проявлений национализма и местничества. Эта борьба вдохновлена оптимистической уверенностью в нерушимости единства народов СССР, в жизнестойкости идей социализма и коммунизма.

●

Даже беглый пересказ охарактеризованных выше фильмов дает представление о богатстве, разнообразии и несомненной самобытности проблем, тем, сюжетов, питающих творческий поиск мастеров кино всех пятнадцати республик Советского Союза. С каждым днем в условиях коммунистического строительства все полнее и ярче проявляется расцвет каждой из социалистических наций, расцвет социалистических национальных культур и в то же время самый кропотливый и предубежденный исследователь не смог бы выделить достижения и своеобразие какой-либо одной кинематографии из органического сплава духовных ценностей, принадлежащих всему советскому народу. Культура наша едина в главном направлении своего развития, так же как едина жизнь советских людей различных национальностей.

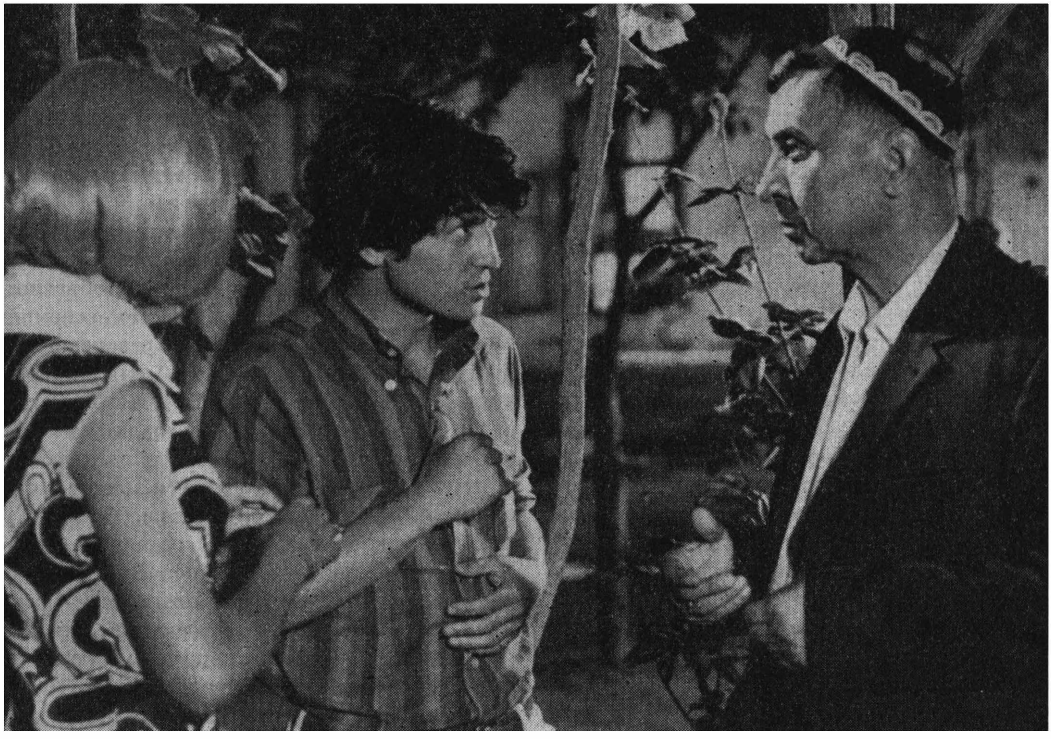
Более сорока лет назад на VII съезде партии В. И. Ленин так определил закономерность социалистического развития многонационального государства: «...Разные нации идут одинаковой исторической дорогой, но в высшей степени разнообразными зигзагами и тропинками...»* За прошедшие годы благодаря политике ленинской партии многие тропинки и зигзаги естественно слились в общую дорогу советского народа. Сегодня интернационализм пронизывает всю жизнь социалистического общества. Степень достоверности и наглядности отображения этого факта в киноискусстве обнаруживается в неразрывной связи с глубиной постижения правды жизни, смысла революционного ее преобразования.

Жизнь, труд, проблемы многонационального коллектива советских людей, спаянных исторической общностью, по-разному, в разных обстоятельствах воплощены в таких фильмах, как «Ты не сирота», «Ташкент — город хлебный» Ш. Аббасова, «Чрезвычайный комиссар» А. Хамраева, «Батька» Б. Степанова, «Полонез Огинского» Л. Голуба, «Влюбленные» Э. Ишмухамедова. Высоким образцом эпического, многогранного воссоздания бессмертного подвига всех народов нашей Родины в тяжелую годину Отечественной войны стал многосерийный фильм Ю. Озерова «Освобождение». Список этот, как принято говорить, может быть продолжен. Однако в свете требований, предъявленных сегодня к советскому кинематографу партией и народом, без сомнения, и он окажется все же скудным. Особенно если мы захотим продолжить его названиями фильмов на современную тему. Слишком часто пытаемся мы обнаружить интернациональное начало нашей жизни, нашего строя в далекой и недалекой истории, не замечая при этом образцов, предлагаемых современностью в быту, на производстве, в творчестве.

Разумеется, нельзя не признать, не учитывать, что герои и фильмы наших республик, дополняя друг друга, в целом воссоздают правдивый облик всей нашей социалистической действительности.

Как не следует требовать и того, чтобы, к примеру, в одном фильме, повествующем о подвиге украинца, узбека, армянина или казаха в дни Великой Отечественной войны,

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 184.



«Ждем тебя, парень!». Тимур (в центре) — А. Ганиев

было в полной мере показано всенародное братство по оружию. Но мы вправе ждать органического присутствия этой темы в каждом произведении, ибо братство по оружию было реальностью, одной из основ нашей победы. Разведчик, солдат, полководец — каждый ощущал в те годы живительную силу единства всех наций страны. И потому попытки чрезмерного укрупнения ратных дел того или иного героя по принципу землячества (предпринимаемые даже с самыми лучшими намерениями) объективно чреваты опасностью нарушения исторической правды.

Здесь мне вновь хочется вспомнить Георгия Махарашвили, поистине ставшего земляком для своих сограждан разных национальностей. Мне хочется вспомнить и старшину Васкова, недавно появившегося на экранах в фильме С. Ростоцкого и Б. Васильева «А зори здесь тихие...». При всей «географической» определенности облика Васкова в его характере превалирует начало, предопределенное прежде всего социальными условиями его жизни. Васков в фильме — не дитя природы, получивший в дар от нее особое видение, особое чутье. Васков плоть от плоти Советской Армии.

Деятельность Коммунистической партии нашей страны являет нам образец максимального внимания к развитию каждой нации, к ее интересам. Национальные отношения в СССР не просто существуют, но развиваются, выдвигают новые проблемы и задачи.

И насколько же эти проблемы значительнее тех, что по инерции муссируются в наших фильмах. В этой связи нельзя не прислушиваться к замечанию таджикского режис-

сера М. Касымовой: «Еще нередко кинодраматурги приносят нам сценарии, в которых по привычке поднимают вопросы, большая часть которых снята самой жизнью. Они все еще пишут о том, как женщине иногда трудно отстоять свое право на самостоятельность, на выбор профессии или — любимого человека... Для нашей республики — это уже почти вчерашний день. Сотни и сотни женщин занимают видное положение в нашем обществе. Правда, еще и сегодня можно говорить о предрассудках, сохранившихся местами, о трудности для женщины получить ту работу, которая по устаревшей традиции считается чисто мужской».

Вот один пример актуальной постановки старой проблемы. Можно вспомнить и другой, рожденный поступательным движением нашего общества по пути равноправного и всестороннего развития наций.

Было время, когда интересам развития республик соответствовал некоторый временный отток молодой интеллигенции к традиционным культурным центрам страны для продолжения учебы. Сегодня нетрудно заметить процесс обратный. Бурный рост научных, технических учреждений, интенсивность развития новейших форм производства призывают выходцев из республик, завоевавших подчас известность и признание, в отчие края. Процесс этот прекрасен, но сложен. Какие интереснейшие и выразительные грани действительности он оттеняет!

Я думал об этом на просмотре фильма режиссера А. Манаряна «Возвращение».

Молодой преуспевающий ученый, уроженец Еревана, возвращается в родной город. Несколько лет назад он уехал отсюда, учился, вел научную деятельность в Ленинграде, добился успеха и, разумеется, счел своим долгом вернуться, узнав, что в республике создается новый крупный исследовательский институт по его специальности. Но в общем-то причастность произведения к большой общегосударственной и национальной проблеме ограничивается его исходной ситуацией. Возвращение героя в аспекте научном, творческом воплощено в умозрительных поверхностных конфликтах и назидательных, порою утомительных сентенциях. Возвращение к местам юности, к «земле отцов» трактуется как нечто независимое от деятельности, составляющей смысл жизни ученого, выражается в невнятных и несколько манерных рассуждениях о категориях «вечных», «священных» и т. п.

Если бы речь шла о первом в нашей кинематографии фильме на подобную тему, неудачу А. Манаряна можно было бы объяснить трудностями «первого шага». Но вспомним фильм, созданный также на Ереванской киностудии — «Здравствуй, это я!». Сценарист А. Агабабов, режиссер Ф. Довлатян, актер А. Джигарханян поведали зрителям о судьбе человека, в душе которого любовь к отчему дому — Армении усиливается чувством любви к великой Родине. Физик Артем, учившийся в Москве, создавший суперсовременную лабораторию под Ереваном, не чужд элегии, память его отягощена разлуками, потерями. Но и в радости и в печали Артем остается сыном народа, многократно пострадавшего в кровопролитных войнах и междуусобицах прошедших столетий, но нашедшего с Октябрем 1917 года родину, занимающую шестую часть мира.

Два армянских фильма разнятся между собой не только художественными достоинствами, но и степенью одаренности авторов (и Ф. Довлатян и А. Манарян оба художники интересные, имеющие право на внимание зрителей). Точка отсчета тут в иной сфере. Артем отличается от молодого своего земляка обостренной и масштабной осмысленностью жизни. Его судьба вбирает в себя свершения, планы, искания целой генерации советских людей. Ф. Довлатян и А. Агабабов сумели воплотить это в характере индивидуальном, ибо поверили во всепоглощающую страсть творчества, в беззаветную преданность героя своему делу. Из всех возможных аспектов биографии Артема они избрали самый трудный, но самый существенный.

Природа удачи фильма «Здравствуй, это я!» — не нова и хорошо изучена. Открытие своеобразия героя в соответствии с целью

и результатами главного дела его жизни — многократно подтвержденный принцип искусства социалистического реализма, который позволяет постичь и диалектику национального в интернациональном, ибо созидательная, творческая деятельность человека неизбежно сходится, пересекается со столбовой дорогой истории.

В такой связи для нас в равной мере интересны и близки как Башкирцев, строящий ракетные корабли, так и старшина Васков, охраняющий тыловой разъезд, и старый Бакай, перегоняющий отары по горным пастбищам, и молодые рабочие завода, живущие в новом городе Советского Узбекистана. Последних мы узнали совсем недавно, когда появился на экранах оптимистичный и светлый фильм Р. Батырова «Ждем тебя, парень!».

Веселый и мудрый взгляд на события и людей порождает на экране и в зрительном зале ощущение щедрой полноты, динамичности нашей жизни. «Понесла тебя судьба, как ураган птицу» — шутливый этот афоризм, адресованный главному герою, Тимуру Гулямову, выражает суть явлений, связанных с духовным ростом современных молодых рабочих, с ощущением широких жизненных перспектив, открывающихся перед ними и талантливо переданных в картине Р. Батырова.

Р. Батыров на взгляд человека, по старинке примеряющего к республиканским фильмам традиционно-национальные одежды, создал фильм как будто бы и «неузбекский». Фон фильма, быт фильма подчеркнуто интернациональны. Посмотрите, как живет, с кем говорит, что поет узбекский подросток 70-х годов. Разве отличается он от своего московского или минского сверстника? Ну, а в сущности, чем и почему должен он отличаться, как бы спрашивают в свою очередь авторы фильма, если главная линия его жизни проходит по магистралям нашей действительности, где общий быт, правила, огорчения и радости. Поэт В. Солоухин когда-то хорошо сказал о сверстниках собственного детства: «Нас всех объединяла игра в Чапаева...» Тем более это относится к нынешним восемнадцатилетним, которые, едва научившись читать на своих языках, были одинаково восхищены вестью о полете Ю. Гагарина, например.

Вот почему без запинки понимают друг друга люди разных национальностей в фильме «Ждем тебя, парень!».

Интернационалистический пафос его несомненен. Но означает ли он пренебрежение проблемами национальными, свойственными сегодня Узбекской ССР? И здесь ответ нужно искать не в приметах внешних, а в душевном настрое героев фильма, во внутренней энергии, определяющей темп и насыщенность их жизни. Первый секретарь ЦК КП Узбекистана Ш. Р. Рашидов на заседании в Кремле, говоря о достижениях Советского Узбекистана за полвека, отметил: «У нас выросло качественно новое поколение народа».

Тимур Гулямов и его друзья и представляют молодую поросль этого поколения, в формах, присущих молодости, выражают одно из главных его свойств: активность и щедрость мировосприятия, органическую сращенность с социалистическим укладом нашей жизни.

Такая же раскованность, энергия, увлеченность, общительность, восприимчивость к новому поражают обычно и при встрече со сверстниками Тимура в жизни. Я, например, при взгляде на Тимура вспомнил многих своих друзей, приобретенных во время коротких и длительных поездок в Ташкент. Подобная повышенная духовная активность — своего рода историческая компенсация тягостного, многовекового сна, в котором пребывал народ прежнего Узбекистана.

И это глубоко знаменательно.

Ведь паруса жизни сегодняшних Тимуров наполняет тот же ветер века, который, как говорил Л. И. Брежнев, своим «могучим дыханием наполняет паруса корабля социализма. И корабль наш неудержимо идет все дальше, вперед — к сияющим горизонтам коммунизма!»

Компас этого могучего и прекрасного корабля — это и есть компас многонационального советского искусства.

искусство КИНО искусство

новые фильмы

«Пылающий континент»

«Мы—советские»

«Лаутары»

«Иванов катер»

«Ни дня без приключений»

«Пятая четверть»

Земля борьбы и надежды

С. С. Смирнов

«Пылающий континент». Автор фильма Р. Кармен. Главный оператор А. Кочетков. Композиторы Ф. Караев и В. Терлецкий. Звукооператор В. Котов. «Мосфильм», 1972.

География делит Америку на три части — Северную, Центральную и Южную. Но люди, которым в наше время довелось побывать во всех этих трех Америках, наверно, согласятся со мною, что с учетом этнографии, истории и современного политического положения Новый Свет было бы справедливее делить надвое — на Северную и Латинскую Америку. От того места, где граница разделяет Соединенные Штаты и Мексику, на тысячи километров к югу через весь центрально-американский перешеек и по всей длине Южной Америки до Огненной Земли, до Мыса Горн тянется цепь государств, резко непохожих на США и Канаду и, наоборот, во многом схожих между собой.

В каждой из этих стран государственный язык — испанский, за исключением Бразилии, где говорят по-португальски, но португалец и испанец понимают друг друга, как русский и болгарин или русский и поляк. История всех этих государств в течение последних веков также сходна: завоеванные в XV и XVI веках испанскими и португальскими конкистадорами, они обрели свою независимость в XIX веке, когда по Латинской Америке прокатилась волна революций и освободительных войн. И все они в XIX и XX веках подверглись новому, более скрытому, но не менее прочному завоеванию — экономической конкисте Соединенных Штатов. Мощные североамериканские компании, вроде «Юнайтед фрут», «Анаконда коппер майн», всевозможных «Петролеум...» — цепких дочерей нефтяного царства Рокфеллеров, — стали полновластными хозяевами латиноамериканской земли и ее недр, управляя судьбами ее народов через своих послушных марионеток — продажные правительства и военные хунты. То, что с таким сатирическим блеском описал О'Генри в своих «Королях и капусте», было в той или иной степени участью каждой страны Латинской Америки, а для многих остается ею и поныне. Достаточно услышать, каким тоном произносят мексиканец или эквадорец, костариканец или аргентинец слова «янки» и «гринго», обозначающие североамериканца, чтобы ощутить, сколько горечи,

гнева и ненависти к нынешним поработителям накопилось в душах людей.

Эти чувства не могли не прорваться. И вторая половина нашего века стала свидетелем бурных событий в Латинской Америке.

Сначала революция в Гватемале, увы, жестоко подавленная вооруженной интервенцией. Затем победоносная революция на Кубе, прочно водрузившая знамя социализма на первом плацдарме западного полушария. Потом военный переворот в Перу, приведший к власти революционное правительство генерала Хуана Веласко Альварадо. Вслед за этим победа на президентских выборах в Чили социалиста и марксиста Сальвадора Альенде. Национализация важнейших отраслей экономики, земельная реформа, настойчивое утверждение своего государственного суверенитета, несмотря на окрики из Вашингтона, — все это стало характерными чертами сегодняшней жизни ряда стран Латинской Америки. Народы кипящего или пылающего континента, как называют его в наше время, вступили (или вступают) в борьбу против североамериканского империализма за свободу и независимость, за право самим решать свою судьбу и распоряжаться богатствами своей земли.

Прошло десять с лишним лет с тех пор как на экраны мира вышел фильм Романа Кармена «Пылающий остров», ярко и красочно рассказавший нам о кубинской революции, о народе социалистической Кубы, строящем новую жизнь. И вот, как логическое продолжение той же темы, перед нами новая большая работа Кармена —двухсерийный фильм со схожим названием — «Пылающий континент». Кармен полноправный автор этого фильма — и сценарист, и режиссер, и один из операторов.

Завидна личная судьба Романа Кармена. Он всегда стремился быть там, где происходили самые важные события современности, темперамент художника и гражданина неизменно приводил его на передовую линию борьбы нашего бурного и богатого событиями века. Своей кинокамерой он сумел остановить для настоящего и будущего неповторимые, полные великой значительности мгновения истории, и многие кадры, снятые им, навсегда вошли в сокровищницу мирового документального кино.

В 1936—1937 годах он — в Испании, на первом европейском фронте боев против фашизма, на генеральной репетиции уже недалекой второй мировой войны. Как фронтовой военный кинооператор он проходит всю Великую Отечественную от суровых тревожных дней в 1941-м до победных майских дней в 1945-м в Берлине, где он снимает памятные кадры капитуляции врага. На равнинах Китая, в джунглях Вьетнама, везде, где идет борьба народа за свободу, появляется он со своей кинокамерой. И тот же темперамент борца и интернационалиста-ленинца закономерно приводит его на землю Латинской Америки.

Я не случайно так много говорю о темпераменте Романа Кармена. Он чем-то сродни темпераменту латиноамериканцев, быть может, самых горячих и страстных людей в мире. Они и любят и ненавидят с одинаковым жаром, они с упоением и яростью кидаются в бой, идут на смерть и тут же вскоре, празднуя победу, с тем же неистовством отплясывают румбу или ча-ча-ча, куэнку или маринеру — свои полные радостного огня национальные танцы. И нельзя понять их, нельзя правдиво рассказать об этих людях, если ты не обладаешь схожим темпераментом, если ты не имеешь такого же горячего сердца, не умеешь увлекаться, любить и ненавидеть, как они.

Я помню встречу с Карменом на Кубе в конце 1960 года, когда он снимал там свой «Пылающий остров». Сидя на балконе двадцатого этажа высотной гостиницы над шумной улицей Гаваны, с наслаждением грызя корку сухого черного хлеба, безнадежно окаменевшего за время нашего долгого путешествия через жаркие страны, беловолосый, но юношески стройный Кармен с кирпично-красным лицом, обожженным горячим солнцем Кубы, захлебываясь от восторга, рассказывал нам о том, что он видел и снимал здесь на острове.

Куба была накануне второй годовщины своей революции. Стояли тревожные дни — Соединенные Штаты только что разорвали с Кубой дипломатические отношения, и кубинцы с часу на час ждали вооруженной интер-

венции. На крышах домов стояли зенитные пулеметы, на набережной обложенные мешками с песком глядели в сторону океана пушки, на шоссе саперы долбили в асфальте лунки для противотанковых мин и каждые пятнадцать минут радио Гаваны прерывало свои передачи, чтобы напомнить гражданам о грозящей им опасности.

Но двухлетняя кубинская революция была совсем юной и полной веселого счастья молодости, омрачить которое не могли никакие тревоги. Залитый ярким тропическим солнцем зеленый остров переполняла какая-то сумасшедшая, бьющая через край радость. Вперемежку с суровыми предостережениями диктора из репродукторов неслись лихие ритмы ча-ча-ча, на улицах и площадях плясали, молодежь распевала новые песни с припевом: «Куба — си, янки — но!» Люди со счастливым упоением, стоя под палящим солнцем, слушали многочасовые речи Фиделя, то и дело прерывая их страстным скандированием. Казалось, сам воздух тут был напоен этим хмельным весельем — победившей и готовой к новым боям революции.

Кармен был опьянен этим воздухом. Оставаясь советским человеком, седым, почти шестидесятилетним мужчиной со всем опытом своей немалой и насыщенной событиями жизни, он понимал всю серьезность обстановки и объяснял ее нам. И в то же время темперамент уже сделал его кубинцем — он был переполнен той же веселой удалью, той же счастливой верой в будущее этой первой латиноамериканской революции нашей эпохи.

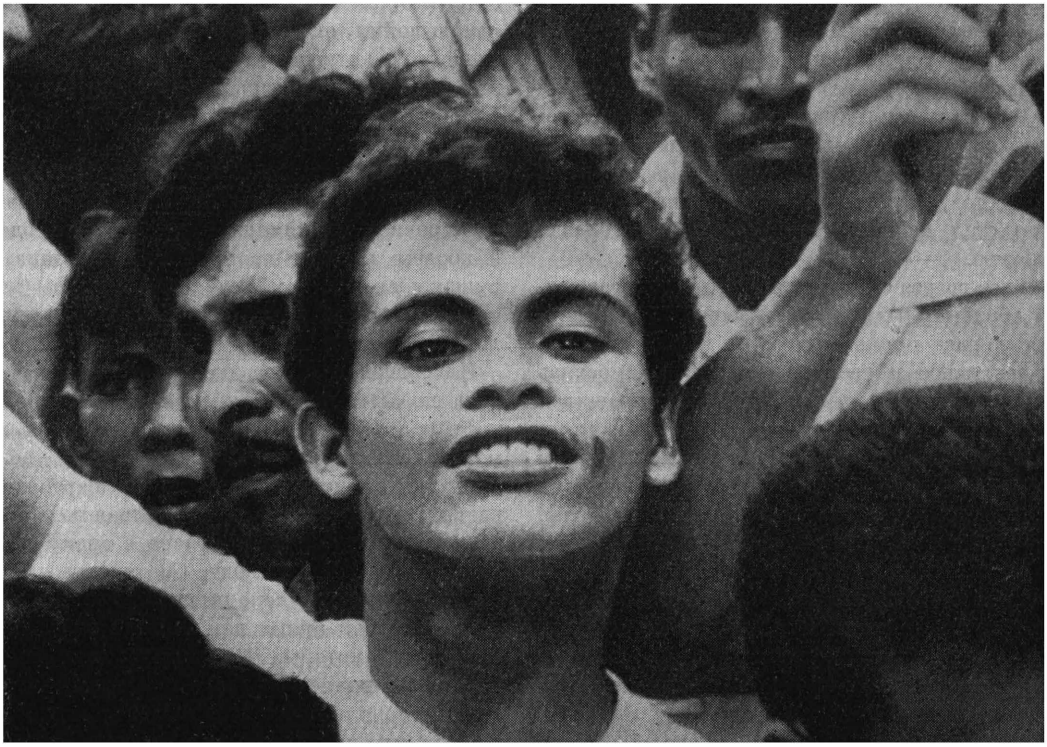
Потом я видел его в работе в день двухлетия революции на огромной площади у памятника Хосе Марти. В тот день он не расставался со своей камерой часов шестнадцать — с раннего утра до поздней ночи снимая парад, демонстрацию, выступление Фиделя. Он шнырял в толпе, выискивая нужные ему лица, он забирался на крыши соседних домов, летал над площадью на вертолете — он был неутомим и радостно молод, как и эта бурлившая на площади и на прилегающих улицах толпа. Он был, можно сказать, пылающим кинолетописцем пылающего острова. И, наверно, именно потому фильм Кармена, выйдя на экраны, сумел донести до зрителей это веселое счастье юной кубинской революции.

И вот перед нами новая работа Кармена — «Пылающий континент», работа не только более широкая по масштабам, но и более значительная по глубине своих публицистических обобщений. Это шаг вперед и выше — не просто от острова к континенту, но от рассказа о важных событиях в одной стране к исследованию многих важных социальных и политических процессов на латиноамериканском материке.

Снимая этот фильм, Кармен объехал лишь четыре страны из двух с лишним десятков латиноамериканских государств. Но он выбрал именно те страны, которые особенно характерны (причем, каждая по-своему) для новых процессов, происходящих сейчас в Латинской Америке,— Чили, Перу, Венесуэлу и Панаму.

Зритель не увидит ни поражающей воображение роскошной тропической экзотики Бразилии; ни аргентинских «гаучо» с их стадами на бескрайних зеленых равнинах; ни Парагвая с его «железным» диктатором Стресснером, превратившим эту небольшую страну в тюрьму для борцов за свободу и в рай для бежавших от правосудия нацистских военных преступников; ни чудовищной нищеты крестьян Боливии, где порой отец и мать своими руками убивают родившегося ребенка; ибо не смогут его прокормить и он все равно будет обречен на голодную смерть; ни величественных горных вершин Эквадора; ни кофейных плантаций на холмах маленькой и уютной Коста-Рики, где с вершины горы можно сразу увидеть оба океана — и Атлантический и Тихий; ни многих других интересных уголков «пылающего континента». И тем не менее название фильма вполне оправдано, ибо он вовсе не кинопутешествие, не эпический историко-географический рассказ о континенте, а взволнованное повествование о континенте п ы л а ю щ е м.

Для нас, далеких северян, отделенных от Нового Света огромными расстояниями, морями и океанами, Латинская Америка всег-



«Пылающий континент»

да была окружена ореолом романтики. Жюль Верн и Майн Рид, Луи Буссенар и Райдер Хаггард в детстве рассказывали нам об экзотических чудесах этих стран, о давней и такой непохожей на нашу истории ее народов. Практически связей с государствами этого континента у нас не было, и знали мы о их реальной жизни очень мало. И у путешественника, впервые попавшего туда (а тем более у путешественника с кинокамерой), могли разбежаться глаза и закономерно возобладать желание просто удовлетворить познавательный интерес, любопытство своих соотечественников: создать фильм о необычной природе и о незнакомых нам народах Латинской Америки, фильм географический и этнографический. И не могло быть сомнений, что он тоже был бы встречен хорошо зрителями.

Но общественно-политический темперамент Кармена начисто отверг такую возможность. Сын своего века, насыщенного социальными и политическими бурями, гражданин страны, показавшей человечеству новую дорогу истории, коммунист партии Ленина, он никогда не воспринимал географию и этнографию как самоцель.

Куда бы ни забрасывала его беспокойная судьба кинооператора — в Китай или во Вьетнам, в Испанию или на Кубу, его прежде всего интересовало революционное движение народа, борьба против угнетения, за свободу и независимость, за лучшую жизнь для трудящихся. А география и этнография, как бы своеобразны и необычны они ни были, оставались для него лишь антуражем, рамкой для главной картины народной борьбы. В «Пы-

лающем континенте» эта особенность Кармена — мастера художественной кинопублицистики — видна исключительно ярко.

И еще одна важная особенность этого фильма. В наш век научно-технической революции, освоения космоса, новых удивительных средств транспорта и связи — реактивных самолетов, радио и телевидения — земной шар стал как бы гораздо меньше, гораздо плотнее.

И все острее становится у людей чувство своей общности, ощущение своей ответственности за все происходящее на нашей планете, и все яснее и теснее делается взаимосвязь и взаимозависимость событий, случающихся в самых разных концах земли. Подобно тому, как горные ручьи, сбегающие по склонам Кордильер, сливаются в быстрые многоводные реки, а те, постепенно соединяя свои воды, образуют «царицу земных рек» Амазонку, истории отдельных стран и народов в наше время все очевиднее сливаются в один бурливый поток истории человечества со всеми ее сложностями и противоречиями. И стержнем этого потока, его главным течением является революционное движение народов.

Сама биография Романа Кармена, богатство его жизненного опыта, тот факт, что он в разное время побывал на главных фронтах борьбы своей эпохи, дали ему счастливую возможность, не замыкаясь в круге специфических проблем Латинской Америки, рассматривать процессы, происходящие в странах этого континента, как часть всеобщего исторического процесса современности, борьбу ее народов, как неотъемлемую часть революционной антиимпериалистической борьбы всего человечества.

На всем протяжении фильма он то и дело вырывается за границы страны, о которой рассказывает, за рамки времени, когда происходит действие, смело пользуется историческими параллелями, широко и непринужденно привлекает кинодокументы прошлых лет, многие из которых созданы его кинокамерой.

Вот один из крупнейших романистов современного Чили Франсиско Колоане рассказывает с экрана о борьбе своего народа. Человек старшего поколения, переживший вторую мировую войну, он говорит о том, как антикоммунизм и антисоветизм — излюбленное оружие реакции — с неизбежностью порождают фашизм. И тут же, как бы раскрывая для нынешней молодежи смысл этого страшного слова, цепью энергично смонтированных кадров проходят перед зрителем и факельные шествия гитлеровцев на улицах германских городов, и костры из книг на площадях Берлина, и рушащиеся под бомбами дома, и трупы казненных на виселицах, и изможденные узники лагерей смерти за колючей проволокой.

Или, говоря о поездке Нельсона Рокфеллера по странам Латинской Америки, где нефтяного короля встретили народными демонстрациями, лозунгами «Убирайся вон!» и градом камней, Кармен тут же перебрасывает действие в 20-е годы, показывая подобную же поездку президента Гувера в эпоху «дипломатии канонерок», когда Соединенные Штаты беззастенчиво использовали мощь своего флота и своей армии для прямой оккупации тех стран, в которых революционное движение народа угрожало всевластию североамериканских монополий. Он показывает и еще более давнюю поездку президента Теодора Рузвельта на Панамский канал, и интервенцию морской пехоты США в Доминиканской Республике в 1965 году, и занятия в школе «зеленых беретов» — секретном центре Пентагона, готовящем карателей и диверсантов для борьбы с революционным движением в любом уголке земного шара. Здесь и кадры, заснятые во время расстрела североамериканскими солдатами демонстрации панамских студентов в январе 1964 года, и лица офицеров США, руководивших карательной операцией в Боливии против горсточки партизан во главе с Че Геварой.

То, что в фильме широко использованы кинодокументы, разоблачающие агрессивную политику США, их постоянное вмешательство во внутреннюю жизнь своих латиноамериканских соседей, отнюдь не является обычным пропагандистским приемом. В «Пылающем континенте» это вызывается органической необходимостью — ведь одной из самых глав-

ных движущих сил революционных событий, происходящих в странах Латинской Америки, стала борьба против экономического и политического диктата янки, против империализма США, который там, на американском материке проявляет себя в наиболее грубой и откровенной форме.

Кармен не просто констатирует это и вовсе не ограничивается односторонним подбором материала. Он вспоминает и президента Джона Кеннеди, умного и трезвого политика, пытавшегося заменить открытое применение силы в Латинской Америке лозунгами «помощи» и «партнерства». Но с особым уважением говорит он о давних свободолюбивых традициях американского народа, и те, кому дороги эти традиции, появляются перед нами на экране. Это журналист Джон Рид, которого мы видим рядом с легендарным вождем мексиканской революции Панчо Вилья в давнем кинодокументе, запечатлевшем вступление революционных войск в столицу Мексики, тот Джон Рид, который позднее окажется свидетелем Великого Октября и будет потом похоронен у Кремлевской стены как верный друг молодого Советского государства. Это большой американский писатель Эрнест Хемингуэй и его товарищи по батальону имени Линкольна, которых Кармен снял в 1936 году на высотах Харамы близ Мадрида, где они сражались против еще набиравшего силу фашизма. Это, наконец, бывшие американские солдаты во Вьетнаме, понявшие, куда завела их эта позорная и грязная война, и на глазах у тысяч своих сограждан швыряющие заработанные там ордена и медали в сторону Белого дома. Быть может, это пока еще меньшинство, но в этих людях — совесть Соединенных Штатов и их надежда на будущее.

А у страны «пылающего континента» их надежда — это крепкие трудовые руки и горячее сердце рабочих и крестьян, демократической интеллигенции.

Куба стала на путь социализма в результате победоносного народного восстания, которое смело ненавистную и наглую диктатуру Батисты. Чили вступает на эту дорогу благодаря тому, что народ на президентских выборах отдал свои голоса социалисту Сальвадору Альенде. В Перу прогрессивная часть армии во главе с генералом Хуаном Веласко Альварадо, взяв власть в свои руки, произвела национализацию важнейших отраслей экономики и осуществила долгожданную земельную реформу. В Венесуэле правительство президента Рафаэля Кальдера лишь объявило о том, что по истечении срока договоров все имущество нефтяных компаний США, давно эксплуатирующих богатства недр страны, станет национальным достоянием. В Панаме осью всех событий стал пресловутый канал, который по кабальному договору, когда-то навязанному народу этой страны, «навечно» принадлежит Соединенным Штатам. Зона Панамского канала, над которой развевается звездно-полосатый флаг и которая, как кровоточащая рана, рассекла поперек эту страну, кажется нелепым парадоксом нашего времени. И еще один любопытный и многозначительный парадокс нынешней политической обстановки в Панаме — глава панамского правительства генерал Омар Торрихос когда-то окончил школу «зеленых беретов» в США, но обманул надежды своих педагогов: вместо того, чтобы стать карателем и душителем борьбы за свободу, он пошел вместе с народом.

Он смело проводит аграрную реформу, и мы видим его на празднике в одном из сельскохозяйственных кооперативов; он выступает против североамериканских колонизаторов, и Кармен приводит сказанные им слова: «Если меня не убьют, я сделаю все, чтобы дать народу Панамы свободу». Мы сами слышим одну из его речей перед народом:

— Пусть ответят мне присутствующие здесь иностранные журналисты и дипломаты: какой народ снесет унижение, видя иностранный флаг, развевающийся в самом сердце его страны?

Какой народ Америки, какой народ мира будет терпеть на своей территории иностранного губернатора?.. Настанет день, и я скажу народу Панамы: «Пришло время одному поколению панамцев пойти в решительный бой, чтобы другие поколения жили на свободной земле».

«Пылающий континент»

Каждый народ «пылающего континента» в революционной борьбе за свободу, за лучшую жизнь идет своей особой дорогой. И на этом пути немало тяжких препятствий и трудностей как внешнего, так и внутреннего порядка. Это не только прямые акции нынешних колонизаторов, как во время трагических событий на Панамском канале в январе 1964 года, но, главным образом, сопротивление реакции в своей собственной стране.

В кадрах, посвященных Чили, Кармен сумел показать нам эти реакционные силы, делающие все, что они могут, чтобы остановить социалистические преобразования в стране. Мы видим и открытые демонстрации под фашистскими лозунгами и «кастрюльный бунт» женщин из зажиточных семей, протестующих против нехватки продовольствия, вызванной саботажем их же мужей — торговцев. Мы видим чилийских толстосумов в их «Клубе львов» — одном из центров буржуазной аристократии — и их же представителей в национальном конгрессе во время обсуждения очередного прогрессивного закона.

Это любопытная сцена. Конгресс обсуждает вопрос о национализации медных рудников — важной отрасли экономики страны. На трибуне — генеральный секретарь Чилийской компартии Лупс Корвалан, горячо выступающий за эту национализацию. А в зале на скамьях оппозиции сидят те, для кого будущий закон — это нож острый, те, кто верой и правдой служил североамериканскому капитализму и получал от него за это немалые денежные подачки. Лица этих людей хмуры или нарочито безразличны, но они не осмеливаются выступить против национализации. И мы тут же видим — почему.

Потому что на улицах и площадях, примыкающих к конгрессу, собрался народ. Люди ждут решения своего парламента, люди громко скандируют, требуя нового закона. И этот шум многотысячной толпы, властный голос народа, доносящийся в зал конгресса с улицы, заставляет молчать недовольных сеньоров. Перед этой твердой волей народа они бессильны и вынуждены искать другие, скрытые формы борьбы.

Эта сцена как бы говорит нам о неизбежности революционных преобразований и о том, что все потуги реакции с целью остановить этот процесс обречены на провал.

Мне довелось побывать почти во всех тех странах, о которых рассказывает «Пылающий континент». И не раз я слышал от самых различных людей фразу: «Так дальше жить нель-

зя»! Сами условия жизни народа, нищета трудящихся масс, невыносимо тяжелая работа и полуголодное существование довели до предела страдания и гнев рабочих и крестьян Латинской Америки. Кармен наглядно показывает, что в самом деле «так дальше жить нельзя».

На экране длинной чередой проходят кадры тяжкого крестьянского труда — отец и маленький сын за плугом; девочка, поднимающая на вилах большой сноп соломы; женщины под пылающим солнцем и по колено в воде, согнувшись, работают на рисовом поле; индейское племя урос, веками живущее в крайней нищете на камышовом острове на озере Титикака в Перу. Оператор показывает нам, как нестерпимо трудно работают у заброшенных медных рудников «перкенейросы» — старатели, добывающие в глубоких норах с опасностью для жизни куски руды, которые потом продают на небольшие заводы. Мы видим нищенские жилища в деревнях и городах, людей, роющихся на свалках, изможденные худые лица. И, наконец, следуют буквально душераздирающие кадры с детьми, рассказывающие об одной из самых трагических проблем Латинской Америки, где каждую минуту от недоедания умирает один ребенок. Панорама огромного детского кладбища, похоронные процессии с маленькими гробами, исхудавшие дети, разыскивающие еду на помойках; больной ребенок — скелет, обтянутый кожей, — на руках врача и голос диктора, спрашивающий: «Кто может такое терпеть?» Это одно из самых выразительных мест фильма, заставляющее зрителя с особой остротой почувствовать глубочайший смысл тех революционных перемен, которые уже происходят там на «пылающем континенте».

С горячим сочувствием показал нам Кармен эти перемены. Тут и счастливые лица крестьян, получающих удостоверение на право владеть землей; и торжественные лица детишек в школе на краю света — на Огненной Земле, — начинающих каждый день учебы с исполнения национального гимна Чили; и полное спокойного, уверенного достоинства

«Пылающий континент»

лицо молодого инженера с медного рудника Чукикаматы, инженера, которого зовут Ленин Диас. Его родители — революционные рабочие — дали ему как имя партийную фамилию нашего Ильича.

У нас, советских людей, многое в этом фильме вызовет справедливую гордость — мы видим, как там, в далеких заокеанских странах, отозвалась набатным гулом наша великая революция, каким огромным авторитетом пользуются там бессмертные идеи Ленина. Кармен рассказывает нам о наших товарищах по этим идеям — о мужественных борцах Латинской Америки, таких, как глава компартии Чили Луис Корвалан, как сотни других мужественных людей, вступивших на путь борьбы во имя свободы своих народов, каким был, например, один из пламеннейших революционеров Эрнесто Че Гевара.

Я уже говорил, что для Кармена всегда были и остаются главными проблемы социальные и политические, а география и этнография лишь обрамляют их. Но, повествуя о главном, он сумел показать зрителю и природу стран Латинской Америки, и характерные черты уклада жизни ее народов, и историческое прошлое этой древней земли. Перед нами проходят и лунные пейзажи знаменитой чилийской пустыни Атакамы — самой безжизненной из всех пустынь на земле; и одно из чудес современного мира — древний город перуанских инков — Мачу Пикчу, всего шестьдесят лет назад открытый в глубине Кордильер; и огневые карнавалы на улицах городов; и бедные крестьянские жилища; и любимое развлечение тысяч латиноамериканцев — коррида, или бой быков, как принято называть ее у нас; и суровая земля Патагонии — край мужественных людей: рыбаков, китобоев и пастухов; и залитый огнями Каракас—столица Венесуэлы. И любители кинопутешествий как таковых найдут для себя в этом фильме немало интересного познавательного материала.

Может быть, иные приверженцы экзотики посетуют, что не увидели они тут южноамериканской сельвы — бескрайнего лесного океана с его буйной растительностью, с богатством его животного мира — от крошечных ярких колибри до могучей многометровой анаконды, что не показал им автор «реку-море» Амазонку, что не появились на экране первозданно дикие индейские племена, живущие в глубине тропических лесов и еще совершенно чуждые нынешней цивилизации. Но ведь судить автора следует, исходя из той задачи, которую он сам себе поставил. На мой взгляд, эта задача им с честью выполнена — Кармен сумел убедительно показать нам, как латиноамериканский континент становится континентом пылающим, ареной революционной антиимпериалистической борьбы.

Континент этот — поистине земля борьбы и надежды. И, наверно, лучше всего это выражено в лицах людей, великое множество которых проходит перед нами за два с лишним часа.

Здесь, видимо, бесценную услугу Кармену-режиссеру оказывает богатейший опыт Кармена-оператора, обладающего особым талантом в выборе типажа. Кармен находит лица необычайно выразительные, которые как бы очеловечивают, одушевляют нередко публицистически прямой дикторский текст фильма. То это полное счастливой надежды лицо пожилого крестьянина, впервые получающего свой кусок земли. То выбранное из бушующей на митинге толпы лицо городского рабочего, охваченного веселой яростью борьбы, неистово скандирующего какой-то лозунг. То лицо деревенской старухи, где в густой сетке избороздивших его морщин наглядно читается повесть ее тяжкой и долгой жизни. То исхудавшее доверчивое личико ребенка. То прекрасное улыбающееся лицо молодой девушки. То суровые и решительные лица людей, сжимающих оружие.

И когда вы выходите из зала, все эти лица как бы сливаются в один яркий запоминающийся портрет борющегося и побеждающего, полного надежды и веры в свое будущее народа Латинской Америки — «пылающего континента».

Лицо эпохи — человек

В. Беляков

«Мы — советские». Автор сценария и режиссер А. Слесаренко. Операторы Ф. Каминский, И. Кацман, Я. Лейзерович. Композитор И. Шамо. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1972.

«...Он стоял в дверях в одном белье, в мокрых от крови и гноя бинтах и весь в холодном поту.

— Перевязку!.. — застонал Кармалюк и, вытянув вперед правую руку, двинулся к столу.— Жить хочу! Давайте мне перевязку и все, что полагается!..

Кармалюк шел к операционному столу, бросаясь по комнате, как по палубе корабля в ураганном море.

Пораженный небывалым зрелищем, хирург застыл. Страшен был Кармалюк и великолепен!..

— Вы думаете, нам удастся его спасти?— спросил вбежавший ассистент...

— Он уже сам себя спас,— сказал хирург звонким голосом...

— Но откуда он извлек эти силы?.. У него же не было пульса! — удивлялась сестра.

— У него была воля... Поверьте мне, он сделал для своей жизни уже во много раз больше, чем мы делаем сейчас... Бинт!»

В ноябре сорок второго, в лихую для нашей страны годину Александр Петрович Довженко написал коротенький рассказ «Воля к жизни». И какую же удивительнейшую силу разглядел он в советском человеке! Какую земную правду открыл нам в этом рассказе!

Довженко писал: «Человек на войне — это воля. Есть воля — есть человек! Нет воли — нет человека! Сколько воли, столько и человека...»

И вот спустя тридцать лет украинские кинодокументалисты в своей картине «Мы — советские», приуроченной к пятидесятилетнему юбилею образования Советского Союза, показали нам героя, в реальной судьбе, в человеческом подвиге которого словно выплавилась могучая энергия литературного замысла Довженко.

Имя героя — Василий Степанович Петров. «Это человек легендарного мужества. И судьба, видимо, сохранила его, чтоб человечество удивлялось, на что оно способно»,— говорят создатели фильма.

Нельзя без волнения, без сильного душевного напряжения смотреть на экран, рассказывающий о Петрове.

«Есть ли на свете сила, которая может преодолеть силу человеческого духа? Оставшийся навечно в памяти полет в бессмертие белоруса Гастелло, расстрелянное, но навечно живое сердце русского парня Матросова, фантастический подвиг украинца Порика. Казалось, что может еще поразить воображение..?»

Эти вопросы авторы фильма обращают к нам, зрителям, к тем, кто хорошо знает и чтит эти имена, и к молодежи, которой обязательно надо знать их. Экран отвечает: есть еще многое такое, что может поразить наше воображение. Это и судьба Петрова, которая не имеет аналогий. Судьба человека, перед которым невольно хочется снять шапку.

Новелла «Сын России и Украины сын», посвященная Петрову, стала в фильме «Мы — советские» идейным и эмоциональным эпицентром, вдохновенной песней, его художественной вершиной. Казалось бы, скромен, даже аскетичен зрительный ряд: долго идет по полигону человек, раскрывается книга маршала Г. К. Жукова с дарственной надписью, один за другим говорят с экрана боевые товарищи Петрова.

Но почему так растет наше внимание к каждой новой подробности, к малейшему факту его биографии? Почему все пристальнее вглядываемся мы в лицо Василия Степановича, отмечая про себя напряженный мускул на щеке, взгляд, излучающий мысль, взгляд весомый, сосредоточенный?

Да потому, что перед нами — человек-легенда. И потому что говорится о нем по-мужски, по-солдатски просто. Весом прежде всего сам факт. Отсюда рельефно и наше впечатление.

Петров — отважный воин, ученый, писатель. Это говорится о человеке, к отцу которого в свое время пришла похоронная, которого считали когда-то погибшим, затем обреченным на больничную койку до конца дней. А он вот, шагает...

Поначалу немного теряешься: что-то в облике человека в кадре, в его походке необычно. Потом, когда он подходит ближе, замечаешь: у генерала нет рук.

Но он и сегодня в строю. Защитил диссертацию, написал книгу, командует воинским подразделением. Мы видим, как трудно дается Петрову строка на бумаге. Как напряженно скользит по листу протез-ручка, оставляя корявую линию. И потому новую, дополнительную нагрузку несут на себе слова, сказанные за кадром: ученый, писатель, воин.

Повторяю, экран скромен. Нет никаких кинематографических ухищрений, особых ракурсов, монтажной изысканности. А внимание наше растет. Мы вслушиваемся в каждое слово Александра Васильевича Чапаева, сына легендарного героя гражданской войны, прославленного генерала, хорошо знающего Петрова (вот она — живая связь времен! Сама жизнь объединяет силы, причастные к человеческому подвигу!), верим и не можем поверить генералу И. В. Купину, который рассказывает о том, как Петров повел через г о р я щ и й мост колонну машин и дал бой растерявшемуся при виде такой сверхчеловеческой воли врагу, как Петров с двумя товарищами захватил в плен 180 (!) солдат противника...

Верим, ибо и за этой «легендой» стоит героическая быль минувшей войны. Легенды порождают люди. Такие, как Петров.

Разве можно остаться равнодушным, когда на экране, еле справляясь с комком в горле, майор М. И. Галушка рассказывает, как он обнаружил «труп» Петрова в полевом морге, как заметил чуть уловимое дыхание, как принес почти безжизненное тело боевого товарища в операционную.

Как это близко к Довженко!

Посадили когда-то братья Петровы под окном отчего дома два дуба. Погиб Степан — засох дуб. Но стоял дуб Василия. И никакая похоронная не могла поэтому убедить отца в гибели и этого сына. И действительно, Василий Петров остался один на один с великой жаждой выжить и выжил, чтобы вновь кинуться в бой за Родину.

Каждая новая подробность в судьбе Петрова в з р ы в а е т привычное представление о возможностях человека. «Даже ближайшие друзья не знали всей трагедии Петрова. В августе сорок второго под Воронежем снаряд попадает в машину, пробит череп, поломан таз, покалечены ноги... Через 26 лет началась атрофия мышц. Консилиум врачей пришел к заключению: необходима операция. Жизнь можно спасти. Но жить Петров сможет только в лежачем положении»...

И снова вспоминается герой из рассказа «Воля к жизни».

Бегут метры пленки. Петров взбирается на гору. Камера следит за ним. Поднявшись на гору, он приседает раз, два, пять... В монтажном листе плюсуются 9, 5, 3, 7, 9... считанные тридцать с лишним метров пленки. Но что за ними кроется? И чего стоили метры восхождения на гору Петрову? «Жизнь в постели — не для меня,— так решил он.— На атрофированные мышцы еще большую нагрузку». Врачи предупреждают: «Это смертельно опасно!» А он — четыреста, пятьсот, тысяча тридцать пять движений за полтора часа. И болезнь отступила перед силой духа Петрова.

Эти экранные метры не просто хроника, свидетельство — это документ подвига. В них вплавлена человеческая в о л я! Вот когда подробность, деталь, настроенная на главную тему, на мысль картины, начинает работать безотказно, становясь кинообразом, создавая высокий эмоциональный накал в зрительном зале. И в самые привычные, самые обыкновенные кадры — проходит ли генерал перед воинским строем, гуляет ли по улице с сынишкой — мы всматриваемся с неослабевающим вниманием. В этой обыкновенности аккумулируется высокая энергия жизнеутверждения. А когда начинает говорить дважды Герой Советского Союза, коммунист В. С. Петров, чувствуешь, что по-настоящему постигаешь

«Мы—советские»

простую мудрость слова «подвиг». Потому что это слово в его устах—атомной плотности слово!

«...В критическую минуту к людям, человеку, закаленному не только физически, но и натренированному духовно, подвиг приходит сам, в противном случае или человек удирает от подвига или подвиг отворачивается от него.

...Для нас, коммунистов,— продолжает Петров,— движущей силой подвига всегда была и будет — вера в ленинские идеалы».

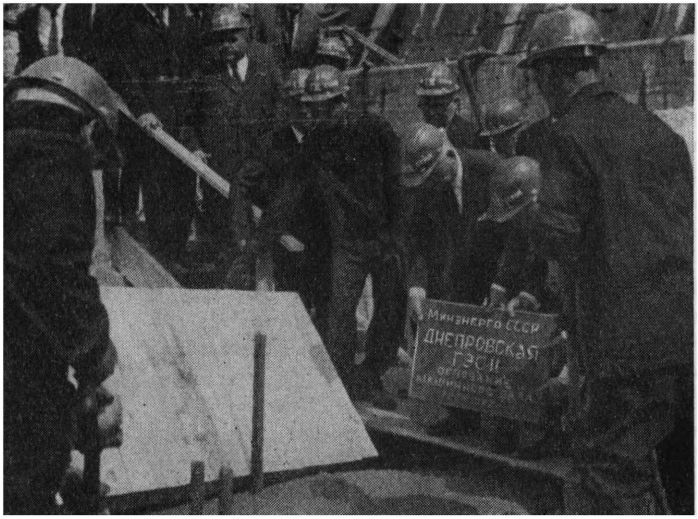
Прелюдия в 50 экранных минут

В новелле «Сын России и Украины сын» по сути находит пластическое, образное выражение патриотическая и интернациональная мысль всей картины, накапливаемая постепенно, от эпизода к эпизоду, от кадра к кадру.

И коли есть в ленте вершина, мы вправе самым серьезным образом рассматривать и пути к ней, то есть художественные средства реализации генеральной мысли фильма. Масштаб замысла, ответственность темы фильма «Мы — советские» и проявившийся в ленте талант авторов позволяют вести разговор по самому строгому счету.

Всего в картине три новеллы. О последней я уже рассказал. А две другие — «От сердца к сердцу» и «О чем поет Днепр?», по своему содержанию спроецированные больше в прошлое, к I Всесоюзному съезду Советов, к году государственного единения наших народов, к трудовым и ратным делам советских людей в годы предвоенного мирного строительства и Великой Отечественной войны,— как бы подготавливают основанный на памяти поколений нравственный фундамент для раскрытия и понимания героической судьбы генерала Петрова.

Сам по себе такой сценарный замысел не только глубоко оправдан, но и заключает в себе богатейшую возможность пластического



«Мы—советские»

воплощения патриотической идеи ленты, поскольку с помощью летописных материалов и других зримых свидетельств, а также ныне здравствующих героев прошлых лет позволяет выстроить на экране стройную и вместе с тем образную систему доказательств.

Зададим себе вопрос: с чего начинается советский человек? Наверное, с чувства сопричастности, ощущения слитности со своей Родиной. Хорошо об этом сказал в своей книге Василий Песков: «Совершая дела великие, мы должны знать, откуда пошли и как начинали. Мы должны помнить и чтить деяния пращуров, Великую Революцию Ленина, ратный и трудовой подвиг отцов. Дела наши в совокупности с прошлым, в совокупности с окружающим миром природы и огнем домашнего очага выражаются дорогим словом Отечество... Солнце на земле одинаково светит для всех, но человеку с Родиной оно светит ярче».

Надо сказать, ощущение Советской Родины, духа братства, дружбы, взаимопомощи и в то же время живой связи времен присутствует почти в каждом эпизоде.

И когда в новелле «От сердца к сердцу» мы слушаем рассказ 87-летней Екатерины Филатовны Зеленской, делегатки I Всесоюзного съезда Советов, о том, как она с группой товарищей ехала в Москву, как трудно им приходилось в дороге с питанием, как у всех делегатов было ощущение присутствия в зале В. И. Ленина, хотя врачи не позволили ему участвовать в работе форума, мы ловим себя на мысли, что за этой простотой и житейской доверительностью киноинтервью скрывается нечто большее. Мы встречаемся с истоками революции, с дыханием первых пламенных лет, встречаемся с бойцом, коммунистом-ленинцем. Об этом же свидетельствует и краткая справка о семье Зеленской: четыре сына и дочь ее — коммунисты, шесть внуков — комсомольцы, правнуки — пионеры и октябрята. Крылатая фраза «живая связь времен» здесь получает документальное основание, а преемственность идей становится главным мотивом этой и следующей новелл фильма.

Простота и зримая естественность сценарной композиции, идейная устремленность всего замысла не могут не порадовать. Однако художественные компоненты реализации этого замысла далеко не равноценны и, прямо скажем, не всегда эффективны. Это в большей степени относится к новелле «О чем поет Днепр?», очень разнородной по материалу.

«Мы—советские»

В какой-то мере само название новеллы — действительно, о чем только не может петь Днепр?— повлекло за собой очень расплывчатую сценарную конструкцию и где-то лишило авторов контроля за ее экранной протяженностью.

Число примеров, жизненных фактов, имен и названий начало тут неудержимо расти и наслаиваться с такой быстротой, что порой главная мысль фильма выпадала из поля зрения или начисто заслонялась второстепенными потребностями и частностями.

В новеллу с широким дыханием, с углубленным взглядом в биографию Украинской ССР закономерно было включение летописных кадров, посвященных Днепрогэсу. Действительно, как говорят авторы, «какие бы гигантские электростанции ни появлялись на Волге, Ангаре, Енисее, им не заслонить величие Днепрельстана — патриарха советской энергетики». Закономерно оглянуться в прошлое и повстречаться сегодня с людьми, чьи судьбы связаны с Днепрогэсом. Так мы попадаем за стол с Андреем Евграфовым, Полиной Шило и Пашей Коробовой и вместе с ними еще раз переживаем историю плотины, ее возведение и восстановление из руин после Великой Отечественной. На века останется запечатленная на пленку хроника подвига Евграфова, когда он, зная о том, что в теле плотины было еще много взрывчатки, полез по обломкам арматуры, чтобы перебросить первую нить, соединяющую два берега. Сами кадры эти сильнее всяких приподнятых слов. И, видимо, поэтому авторы откровенно признались: «Сейчас мы смотрим спокойно, зная историю этого подвига. А тогда, затаив дыхание, следили за каждым движением Андрея».

Биография человека сливается с биографией страны, если он на переднем крае борьбы. Остались с той далекой поры меткое прозвище «чертовы мостики Евграфова» да сам его подвиг, вдохновлявший других. Остались в памяти людей геройский труд бригад Шило и Коробовой и хорошо знакомый по экрану, но всегда волнующий эпизод укрощения Днепра в донном отверстии плотины группой смельчаков: Даниловичем, Гончаровым, Хохловым, Сиренко, Поляковым и снимавшим этот яростный бой со стихией оператором Кацманом. Где-то еще шли бои. И трудовой героизм был даже не продолжением, а как бы другой формой ратных подвигов.

Но хотелось бы сказать и другое. Мы знаем, что летописный кадр, снятый однажды, отражает одну запечатленную реальность и со вре-

«Мы—советские»

менем становится даже неким символом. Однако авторы новых картин, включающих кинодокумент в свой рассказ, вправе осмыслить его по-новому, по-своему свежо и самобытно раскрывая его глубинный смысловой заряд.

К сожалению, в новелле «О чем поет Днепр?» материал, посвященный Днепрогэсу, прозвучал не больше как цитата из ранее виденных нами картин «Днепровская баллада» (автор и режиссер А. Слесаренко) и «Хроника без сенсаций» (режиссер В. Лисакович), притом даже чуть ли не с буквальным повторением комментария и дикторских интонаций. Думается, наше впечатление было бы богаче, будь этот эпизод точнее настроен на общий замысел фильма и лаконичнее, изящнее вписан в его образный ряд. Сейчас же он не нашел должной органической связи с кадрами, запечатлевшими героев тех событий в современной обстановке. К тому же, если цитируемые эпизоды насыщены активным действием героев и мысль авторская в них реализована пластическими средствами кино, то современный Днепрогэс предстает на экране несколько официально, так сказать, с внешней стороны. Может быть, поэтому герои первых пятилеток, снятые в сегодняшней обстановке, включены авторами в эпизод все же несколько формально, протокольно.

В какой-то степени этот упрек относится и к беглым интервью со строителями Днепрогэса-2. По сути, каждое выступление рабочего или инженера сводилось к названию республики, из которой он приехал на стройку. И не нов прием этот. И мало что добавляет к тому, что мы знаем о современных стройках. Мне представляется этот эпизод всего лишь иллюстрацией к мысли об интернациональности стройки, что давно стало естественным укладом всей нашей жизни, социальным признаком всего нашего общества. Недаром иных строек у нас, пожалуй, не сыщешь.

Гораздо сильнее прозвучали в этой картине слова об интернационализме там, где говорится о месте жизненного подвига В. С. Петрова в ряду подвигов белоруса Гастелло, украинца Порика, русского парня Матросова. Мы мысленно продолжаем список имен, постигая его интернациональную сущность.

Такое решение органичнее, нежели протокольно-репортажная «подпись» под кадром.

Утраченный динамизм рассказа

О чем же еще поет Днепр? В новеллу включен пространный, насыщенный событиями и документами эпизод, посвященный становлению

одной из первых сельских коммун. Шесть тысяч километров разделяют колхоз им. Ленина на Украине и совхоз «Свободный» на Алтае. Но судьба у них одна. Тема «Мы — советские» получает здесь дальнейшее развитие в новых человеческих судьбах.

Есть в колхозе на Украине хорошая традиция. Посвящают юношей и девушек в колхозники старые коммунары, прославленные люди села. И «тот, кто остается после школы в колхозе, начинает свой трудовой путь на Алтае... где зародилась коммуна». Так мы вместе с молодыми коммунарами и их старшими наставниками — сельским учителем, колхозным летописцем, бывшим председателем колхоза — отправляемся в путешествие, попадая в разные города и села, встречаясь с интересными людьми, знакомясь с новыми и новыми фактами биографии сельской коммуны.

Воспользовавшись сохранившимся документом военного времени — дневниковыми записями эвакуации колхоза в сорок первом году, когда пришлось колхозникам гнать в глубь страны тысячи голов скота, чтобы не достались они врагу,— авторы получили возможность столкнуть на экране строки из дневника с сегодняшней действительностью.

На экране много «столкновений», углубляющих смысл и прошлого и нынешнего дня. Скажем, зачитывается из дневника: «...Война будто гонится только за нами... Земля раскисла, как тесто... Ехать и идти почти невозможно... колеса полностью увязают в грязи...» А в кадре — индустриальный пейзаж, хорошие дороги, ухоженные города и поселки. Мы ощущаем в р е м я, видим преображенный облик нашей земли. Здесь экран — чуткий инструмент. Кадр убеждает. Но, к сожалению, сами авторы не доверяют ему полностью и, словно боясь, что зритель не поймет приема, дают слово ответственному работнику, чтобы его устами подтвердить: «Мы полностью покончили в своем районе с бездорожьем». Слово тоже документ. Но стоит ли дублировать экран?

Кстати, интересный прием сопоставления записей и реальности кадра в новелле несколько переэксплуатирован, отчего потерял свою художественную остроту. Есть и другие, неоправданные по логике и стилевому решению картины «допущения». Непонятно, скажем, молчаливое присутствие в кадре писателя М. Шолохова, хотя диктор произносит з а н е г о слова, обращенные к молодежи: «Какими бы новыми дорогами вы ни шли, какую бы новую целину жизни ни поднимали, не забывайте о тех, кто сделал первую борозду, кто сложил голову за нашу землю». Непонятно, почему один из героев новеллы, внук первого председателя коммуны, молчит, когда диктор з а н е г о клянется в верности отцовскому делу. Ведь эти кадры включены в фильм, где большинство встреч с героями снято синхронно.

Вероятно, сценарный ход всего этого эпизода взят из жизни. Но путешествие на Алтай заняло слишком большое экранное время. Думается, авторы не учли специфику восприятия документального материала, емкость экранной минуты. Мы ценим режиссера-документалиста, не потерявшего и при глобальных, масштабных замыслах вкуса к мельчайшей подробности. Но подробность подробности рознь. В этом кинопутешествии много деталей, на мой взгляд, второстепенного характера, уводящих от главной мысли фильма, отвлекающих внимание. Это относится и к бытописательству самого путешествия коммунаровцев — дорога, автобус, костры и т. д.,— и некоторых частностей в их воспоминаниях, которые были бы оправданы в лентах, специально посвященных этим людям.

Перенаселение новеллы «О чем поет Днепр?» героями не пошло ей на пользу. Документальный кадр информативен, насыщен значением. Но не подкрепленные сюжетной линией документальные ленты, особенно полнометражные, требуют более напряженного внимания зрителя, быстрее утомляют его. Это естественно: срабатывают защитные механизмы нашей психики. И потому режиссер — а он «впередсмотрящий» — должен предвидеть и прочность эмоционального контакта зрителя с экраном. Уместно время от времени давать п о д-

стройку на тему, тактично подсказывать зрителю какой-то вывод и, главное, постоянно держать руку на пульсе основной мысли картины.

В этой же новелле, где-то в средней ее части заметно эмоциональное ослабление, пробуксовывание. Может быть, в силу однозначности и повторов кинематографических приемов. Утраченная динамическая напряженность кинорассказа повлекла за собой и потери в восприятии его фактической части. Все это вместе привело к тому, что под конец новеллы появляется невольное ощущение искусственности — словно по заданию киногруппы — и самого кинопутешествия, словно в силу запрограммированности экранных встреч. Количество примеров пришло в противоречие с эмоциональным усвоением материала. В новелле нет своего крещендо, что ослабляет подготовку зрителя к завершающей, самой интересной части фильма, к новелле «Сын России и Украины сын».

●

Но как говорят, на дне терпения оседает золото. Еще раз стремительный, интересно пластически и музыкально решенный «кинематографический камертон» фильма — песня о боевых трубах, «звавших красных казаков в путь далекий, боевых коней седлать, власть Советов защищать»,— переключил наше внимание. Пошла последняя новелла.

Так в ленте «Мы — советские», вобравшей в себя реальные человеческие судьбы, зародилась, расцвела и созрела высокая патриотическая мысль о смысле подвига во имя Родины.

В картине вырастает Человек. Характер. Личность. Судьба, ставшая перекрестком судеб героев прошлого и будущего. А в ней — судьба республики, судьба нашей страны.

Это главный моральный итог, который подводит зритель, обогащенный знакомством с интересными людьми, запечатленными в фильме «Мы — советские». Недаром живет крылатая фраза: «Лицо эпохи — человек, характер эпохи — судьба героя».

Романтический герой — это обязывает

В. Широкий

«Лаутары». Сценарий и постановка Э. Лотяну. Оператор В. Калашников. Художник Г. Димитриу. Композитор Е. Дога. Звукооператоры А. Буруяна, Е. Рейтих. «Молдова-филм», 1972.

И крупным и общим планом — живописная группа бродячих музыкантов. Наигрывая, идут они за кибиткой с изодранным верхом, пригодным скорее улавливать дожди и ветры, чем уберегать от непогоды, бредут по степи под негромкий, грустный напев. Или дремлют под стук колес, умостившись кое-как в своей кибитке... «Роняет лес багряный свой убор», пышная зелень юга сменяется гладкими склонами выжженных солнцем холмов, белеют заснеженные просторы... И длится, длится щемящая душу мелодия...

Это заставка картины, на которой проходят титры. «Молдова-филм» представляет новую свою работу — «Лаутары». Сценарий и постановка Эмиля Лотяну. Оператор Виталий Калашников. Художник Георге Димитриу. Композитор Еужениу Дога.

Перечень авторов в данном случае не просто дань вежливости. Каждый из них ведет здесь, по существу, солирующую партию. Таков уж этот фильм.

Он предельно насыщен музыкой, в основном представляющей собой обработку молдавского фольклора: ведь герои произведения — лаутары, бессарабские музыканты прошлого века, и картина — об их искусстве. А музыкальной программе фильма, на мой взгляд, не уступает изобразительная его сторона. Оператор и художник предоставляют глазу редкостное богатство и яркость красок — в картинах природы, в костюмах персонажей, в интерьерах.

Можно заранее утверждать, что изобразительная стихия фильма, сливаясь с музыкальной, не оставит равнодушным никого из зрителей, какое бы впечатление ни было вынесено от картины Лотяну в целом. Так было

и раньше в фильмах этого режиссера. Его почерку присуща повышенная экспрессия формы, ярко выраженная поэтичность, тут не просто приемы стиля — это сам стиль, в нем весь Лотяну как художник. Этому стилю он остается верен и в новой работе. Отрезок времени почти в четыре года, отделяющий режиссера от предыдущей его ленты «Это мгновение», не мог не наложить отпечатка на его творческую манеру, но не изменил да и не мог изменить ее природы. Причину такого постоянства следует, на мой взгляд, выводить из самого характера творческих устремлений режиссера, которым он остается верен с самого начала своей работы в кинематографе. Не берусь настаивать, но, может быть, именно этим следует объяснять и факт прихода Лотяну в киноискусство в начале шестидесятых годов — молодого поэта со счастливо складывавшейся творческой биографией. В кино Эмиля Лотяну привело стремление утвердить, если хотите, «овеществить» героя, предчувствием которого жила каждая его поэтическая строка. Не то чтобы стихи Лотяну были обделены духовным потенциалом, силой чувств, патетикой высокого гражданского звучания, просто росла потребность привести эти качества лирического героя в действие, претворить их в поступки, найти нужное применение скрытым в глубинах натуры силам. Это-то и обусловило направленность поиска героя — мужественного, таящего в себе энергию туго сжатой пружины.

В фильме «Ждите нас на рассвете», первом фильме режиссера, командир Торня посылал на смерть ради сохранения отряда, оказавшегося на занятой врагом Бессарабии, шесть героев,— шесть разных, разными путями пришедших в революцию людей. Но все они оказывались способными и жить честно, с достоинством делая выпавшее на их долю дело, и достойно умереть, когда приходил смертный час. Так же, как оказывался способным на подвиг герой фильма «Это мгновение» летчик Михай. До сих пор он летал, перевозя грузы республиканцам, воюющим за свободу Испании, с одной стороны, ради «интереса», ради риска, свойственного этому отчаянному, несколько авантюрного склада парню, с другой — потому, что получал хорошую плату за свою работу. Однако в критический момент Михай сумел о с о з н а н н о и бескорыстно пойти на смертельную опасность, выполняя свой долг перед людьми.

И в «Красных полянах», где было больше увлечения броской красотой, яркими красками земли (это снова проявилось в «Лаутарах»), герои тоже несли в себе сдержанную силу взрывного темперамента.

Упорный поиск художником именно т а к о г о г е р о я следует, в общем, рассматривать как явление положительное, особенно если иметь в виду определенную тенденцию к «дегероизации», давшую себя знать в большей или меньшей степени в творчестве некоторых наших режиссеров в шестидесятые годы. Надо отдать должное Лотяну — этой моде он не подчинился. Скорее наоборот: фильм «Это мгновение», снятый в 1968 году, во многом носил, я бы сказал, программный характер для творчества молодого режиссера. Его герой активно противостоял доморощенным «антигероям», скалькированным по заимствованным образцам и претендовавшим на выражение «некоммуникабельности», «отчуждения» и т. п.

Геропческое привлекает Лотяну не столько само по себе, не просто как высший взлет героя в момент предельной концентрации его духовных и нравственных сил; как и не собственно «это мгновение» становится предметом осмысления и художественного исследования. В своем герое режиссер ищет то глубинное, непреходящее, изначальное, что в «это самое мгновение» поднимает его на высоту, дает ему силы пожертвовать собой во имя идейных принципов, наконец, просто из человеческой солидарности. Откуда это берется в человеке, причем, кажется, самом обычном? Что заставляет Михая сесть за штурвал и именно тогда, когда он совсем не обязан был это делать? Понимая, что идет на гибель, на верную смерть... Почему предпочитает быть поставленным к стенке один из шестерых («Ждите нас на рассвете») — Мирча Ласку, в прошлом офицер румынской армии, почему, попав в плен

к своим, он решительно отвергает предложение полковника ценой измены революции получить пощаду? Каким путем идет к своему выбору герой? Дойти, докопаться до истоков мужества, которое питает человека, позволяет выстоять, обрести себя, сохранить верность долгу,— именно здесь художнический пафос Лотяну, нерв его творчества. И поиск своего героя тоже берет начало отсюда. Режиссеру нужен такой герой, чтобы на примере его жизни, устремлений и действий можно было приглядеться к началам начал человеческой сложности, не той «сложности», которая ведет к утрате цельности, а той подлинно значительной и выстраданной, что в кризисную минуту поднимает человека на нравственную, гражданскую высоту. Человека, превыше всего ставящего долг, верность делу жизни, самому себе.

Оттого так горды, красивы, уверенны в себе герои Лотяну. Он просто не ищет других. Ему нужны только такие.

Здесь, в этом центре художнических пристрастий Лотяну, следует искать и истоки замыслов его фильмов. И отсюда же берет начало героико-романтическая интонация самих лент.

Надо сказать, что порой сама по себе событийная канва приобретала для режиссера второстепенное значение, выступая своего рода поводом, отправной точкой для «развертывания» героя. Это, естественно, не могло не сказываться на сюжетном развитии фильма— появлялись ситуационные натяжки, провалы в изложении, скороговорка и т. д. Нередко требования сценарной ясности сознательно не принимались автором в расчет, за что потом, на съемочной площадке, приходилось расплачиваться Лотяну-постановщику. Но поскольку сердцу Лотяну-режиссера, как и сердцу Лотяну-сценариста, одинаково близка романтика, они в общем-то ладили...

И для нового своего фильма «Лаутары» режиссер избрал героя, к которому легко было подобрать все тот же романтический ключ, тем более подходящий в данном случае, что время действия относится к прошлому, подернутому романтической дымкой. В чем необычность Томы Алистара, жизнь которого проходит перед нами от раннего детства до самой смерти? Прежде всего — уже в самом положении лаутаров, к чьему племени он принадлежит.

Сам по себе лаутар — колоритнейшая фигура прошлого не только молдавского, но и соседних балканских народов. (Название происходит от слова лэута, алэута — так по-молдавски некогда именовалась кобза — щипковый инструмент типа лютни.) Небольшими группами — «бандами» бродили лаутары по краю, сочетая оркестр народных инструментов с зачатками профессионального театра. Давали выступления на ярмарках и в дни празднеств, играли на свадьбах и похоронах безвестные исполнители народных песен и танцев, хранители и продолжатели музыкальной фольклорной традиции. Среди них были люди выдающегося дарования, исполнители-виртуозы, память о которых хранилась из поколения в поколение, переходила в легенды. Имя одного из таких талантов, как правило, не знавших нот и исполнявших мелодии исключительно по слуху, сохранилось благодаря высокой оценке, данной его игре Ференцем Листом. Этот скрипач — Барбу Лэутару, по свидетельству очевидца, смог запомнить и воспроизвести сыгранную в присутствии Листа композицию великого композитора, чем привел его в неописуемый восторг.

Лотяну использовал этот мотив, правда, значительно видоизменив его. Юношей Тому привозят в Будапешт, там он попадает во дворец графа-меломана. В зале, где собрались гости, звучит оркестр. Вдруг свет гаснет, оркестранты умолкают, и тогда раздается скрипка Томы — ему, играющему по слуху, смотреть в ноты нет надобности. К вящему удовольствию присутствующих скрипач доводит мелодию до конца. Растроганный граф жалует юному музыканту бриллиантовую звезду...

Эмиль Лотяну не стремился к созданию исторически точной фигуры музыканта Барбу Лэутару. Его герой выражает собой наиболее характерные черты лаутарской судьбы — и в ее повседневных трудностях и в ее взлетах.

«Лаутары». Тома Алистар — С. Лункевич

Поистине нужно было обладать мужеством, душевной твердостью и, главное, беспредельной любовью к музыке, чтобы согласиться на такую вот бездомную, бродячую жизнь, на вечную дорогу — в зной и стужу, от детских лет и до смертного часа. Причем жизнь на положении изгоев — отвергнутые людьми и преследуемые властями, объявленные церковью «дьявольским семенем», лаутары, «по дорогам бродящие, не смели брать в жены дочь доброго хозяина или боярина... Лаутар, который посмеет нарушить это, будет проклят богом и людьми на веки вечные... И земле их предавать велено не на кладбищах рядом с честными христианами, но за околицей...» Слова эти — не вымысел сценариста Лотяну, они почти дословно взяты из «Наставлений» Матея Басараба — опять же факт исторически засвидетельствованный, достаточно красноречиво характеризующий социальное положение героев. Да и регистрация «банды», которую мы видим в фильме, преследовала в данном случае прежде всего правовую цель: установление подати, какую музыканты обязаны были ежегодно вносить в казну.

Собственно, на этой основе и разыгрывается начальная сцена фильма: лаутары, едва не переломавшие себе кости под развалившейся бричкой, настигаются жандармами. Момент

драматический: за то, что неуплачена подать, грозит беда. И тогда Тома притворяется мертвым — с мертвеца какой спрос — в то время как остальные с простодушной хитростью ведут опасную игру со стражами закона... Нагловато высокомерный поручик видит их насквозь, но обыск ничего не дает — денег у живых и вправду нет, ни полушки. Косится брезгливо поручик на мертвеца в телеге, но не рыться же в одежде покойника, вот разве скрипку взять... «Штпр! А ну, забери скрипку из телеги...» Дингэ, самый молодой из лаутаров, позволил было посмеяться над солдатской покорливостью Штира... И был жестоко избит конным жандармом.

Значение этого эпизода не столько в нем самом, сколько в том, что за ним следует — после отъезда жандармов. В каждом из музыкантов по-своему прорывается горечь, что копилась долго и исподволь. Для внутреннего строя фильма сцена эта имеет немаловажное значение, и я приведу ее по возможности полно, так, как она выглядит в монтажной записи.

Лаутары собираются вокруг исполосованного в кровь Дингэ.

Д и н г э (*всхлипывает*). Не могу я больше...

Т о м а. Сможешь, Дингэ.

Д и н г э. На кой черт мне эта музыка... Сбегу... Все равно сбегу... Не поймаете (*всхлипывает*).

Т о м а. Куда ты сбежишь, Дингэ, от нашей бродячей жизни — музыкантской? Забыл, что у тебя печать на лбу, Дингэ. Все мы каленым железом клейменные... Вроде как скот... Это пострашнее любого проклятия... (*Раздает товарищам сбереженные от жандармов деньги.*) Не хнычь, Дингэ. Ты же мужчина. Терпи, брат... привыкай... И запомни, кто вошел в нашу игру, тот уже до смерти увяз... Это я тебе говорю...

Д р а г о м и р. Ошибаешься, Алистар. Ты-то, конечно, увяз до гроба, а я, как только гроши накоплю, уйду от вас... Землицы куплю. Пусть немного, хоть клочок, но мой.

Т о м а. Да?

Д р а г о м и р. Да!

Т о м а. Ха... Руки! Вы посмотрите на ваши руки! Не могут они ни пахать, ни боронить, ни из ружья стрелять... У всех у нас на лбу клеймо божье. Кому-кому, а мне это ведомо! Вы только посмотрите на ваши руки... Смотрите.

Так уже в первой сцене возникает главная тема Лотяну — тема мужества, верности делу, которому посвящается жизнь, выявляется романтический настрой фильма. Уже здесь — не только сознание предопределенности призвания, но и готовность нести свой нелегкий крест, как подобает мужчине,— фокус, в котором сходятся определяющие черты героев Лотяну. Этот мотив прозвучит и в эпизодах детства, многократно усиленный таким повтором. Обнаружит себя в отношениях Томы с отцом, таким же лаутаром. Отец не хочет для сына той доли, что выпала ему. Но сын упрямо тянется к скрипке, он во власти силы, которая целиком поглотила его. Жест защиты — вскинутая резко рука и сверкающий недетским упрямством взор, когда отец замахивается на него,— выразительно говорит о характере будущего музыканта. Недаром Янку-трубач сразу это распознает: понимает, что судьбы, уготовленной юному Томе, не избежать: «Зря стараешься, старик. Все одно по его выйдет. Как ни настаивай...»

О т е ц. Отдам учиться в кузницу... Кузнецом будет. Пусть кует топоры, ножи, серьги, чтоб людям нужен был... Чтоб деньги водились...

Нет, не сбудется отцовская воля. Даже тогда, когда Тома, встретив в скитаниях сестру, узнает, что их дядюшка, умирая, отказал ему во владение овчарню и овец в ней и даже целую гору, он только смеется: а что делать с этой горой? Привязать ее к повозке и возить за собой? Такому человеку, как Тома, это без надобности свалившиеся с неба дары. Он их просто не принимает всерьез; рожденный, как и его собратья, «для дикой воли», он не променяет свою свободу на сытую жизнь домовитого владельца движимой и недвижимой собственности.

И на любовной истории фильма лежит свет романтической цельности. Здесь строй про-

«Лаутары»

изведения открыто возвышен, порой поднимается до символики, на которой, впрочем, автор будто бы и не настаивает, боясь, что она разрушит стилевое единство произведения.

Вот Тома вспоминает свою встречу с Лянкой. В тот день они почувствовали, что их связывает что-то большее, чем дружба, начавшаяся еще с детских лет. И камера запечатлевает пробуждающееся в юных душах чувство.

Т о м а - ю н о ш а. Лянка...

Л я н к а. Что?

Т о м а - ю н о ш а. Ничего...

Л я н к а. Пусти...

Т о м а - ю н о ш а. До сих пор видно... (Маленький Тома когда-то укусил Лянку за ухо, остался след.— *В. Ш.*)

Л я н к а. Он, наверное, на всю жизнь останется... Зубы у тебя волчьи. Что я, икона, что ты так целуешь меня? Икона?

(*Лянка кусает Тому за ухо*!)

Т о м а - ю н о ш а. А-а-а...

(*Взлетает красный голубь.*)

Л я н к а. Больно?

Т о м а - ю н о ш а. Нет.

Л я н к а. Теперь и ты будешь мой знак носить до самой смерти...

Снова мотив красной птицы возникает в сцене, где убежавшие из родных мест Лянка и Тома (Лянка — крепостная цыганка, что для Молдавии первой половины XIX века было не редкость, и барин собирался продать ее на сторону) предаются ребяческим забавам. Он играет на скрипке, подражая пению птиц, она танцует. Гибкая, тонкая, в развевающейся одежде, машет Лянка руками, похожая на парящую над холмами красную птицу. Снято это так, что действительно создается ощущение полета.

Красный голубь — символ так и не давшегося в руки счастья — появится затем в финале, когда сведет, наконец, судьба постаревшую Лянку с «бандой» Томы Алистара... Только на скрипке будет играть совсем молодой музыкант — Дингэ, тот самый, что мальчишкой был в кровь исполосован жандармом. Вместе со старшинством над «бандой» возьмет он после смерти Томы и имя знаменитого лаутара. Горько улыбнется, не вынимая трубки изо рта, старая Лянка: нет, снова обошла ее судьба, не дав хотя бы к концу жизни свидеться с любимым. Лишь по протяжной дойне Томы Алистара, знакомой ей

с юности, Лянка поймет, что и в самом деле имел отношение к дорогому ей человеку этот скрипач, поймет и уйдет в печали, уводя за собой весь табор. А на постоялом дворе встретится ей Тома-мальчик и пожалеет ее, седую и старую, предложит ей птицу, что держит в руках: бери, скажет, я тебе ее дарю... Ну, лети...

Улыбающаяся сквозь слезы Лянка в красном платке и стремительная красная птица в синеве неба — этими кадрами завершится лента. Они как многоточие в конце повествования и одновременно — заключительный аккорд в романтической симфонии.

Потом, мысленно возвращаясь к ленте, восстанавливая в памяти ее эпизоды, ее изобразительный ряд, думаешь о том, что и весь фильм — это очень красиво. Но не слишком ли?

Стремление, чтобы все было прежде всего красочно, ярко, звучно, выступает как непреодолимый искус его создателей. Что ни кадр, то законченная по композиции картина.

Вам врежутся в память пейзажи осеннего леса, поле цветущих подсолнечников, черный изгиб дороги в снежном обрамлении, «натюрморты» в лавке ростовщика Мозеса или вот этот, будто специально составленный, из кобзы и бурлуя — глиняного сосуда для вина. Камера заставляет глаз любоваться красочной вещностью мира и красотой его. Но только ли от увлеченности авторов изобразительной стороной фильма возникает это ощущение несколько чрезмерной красочности, «красивости»?

Здесь придется вернуться к образу главного героя.

Романтический герой, живущий в произведении по своим особым законам, тем не менее, как и герой реалистический, обусловлен жизненным материалом и несет в себе приметы действительности, породившей его. Но на романтическом образе куда сильнее отпечаток авторской мечты: он неотделим от общественного идеала, исповедуемого художником, выступает помимо прочего, прямым средством утверждения его.

В том, что Тома Алистар герой романтический, сомнений нет. Но что несет он в себе как сын своего времени, какие общественные позиции выражает собой? Пусть Тома Алистар всю жизнь посвятит поискам любимой, с которой его насильственно разлучили, но эта сюжетная канва может и должна стать, как немало тому примеров в литературе романтизма, еще и основой для выражения определенной действительности, характеров и типов эпохи, для исследования ее величия или ее позора.

К фильму Лотяну подобная мерка непреложима. Сюжетная ткань ленты лишена драматургии, если подразумевать не одни лишь перипетии ситуаций, а прежде всего драматические коллизии, опирающиеся на столкновения характеров, на борьбу, за которой стоят антагонистические социальные силы. Как ни странно, но полная драматизма жизнь Томы Алистара оказалась заключенной в плавное течение сюжета, в «спокойную» композицию незаметно сменяющих друг друга сцен, драматургически слабо сцепленных между собой и не всегда выражающих мысль картины в нарастании, в динамике.

Как никакой другой, романтический герой требует ясного, отчетливого выявления еще и авторского духовного идеала. Поиск такого героя есть выражение общественной потребности в личности яркой, смелой, возвышенной. Нисколько не сомневаюсь, что поиск Лотяну в этом направлении — лучшее свидетельство активности его гражданской и художнической позиции. Но герой должен, обязан отвечать этой позиции всем своим существом — другой мерки тут просто не существует. Томе Алистара, каким его играет Сергей Лункевич, не хватает энергии действия, глубины духовного выявления. Думаю, что выбор исполнителя — профессионального скрипача, солиста оркестра народных инструментов — оправдался далеко не полностью. При всем внешнем обаянии Лункевича, непринужденной манере поведения его в кадре образ в целом получился статичным, лишенным ярких эмоциональных перепадов, подлинно романтической страсти.

От произведений такого типа, как «Лаутары», неправомерно требовать подробных психологических мотивировок поступков персонажей, но логика, оправданность этих поступков необходима. Между тем зрителю предоставлено гадать, почему офицер Батурин вдруг решается «прихватить» с собой молодого Тому в Будапешт, где он так поразил своей игрой старого графа-меломана. По той же непостижимой гусарской прихоти Батурин, возвратившись на родину, бросает своего спутника, едва пересекает австрийско-русскую границу. А почему сам Тома, не раздумывая, оставляет на произвол судьбы Лянку, только что жестоко наказанную отцом за побег с любимым, и сломя голову мчится в Будапешт, а когда Батурин оставляет его, чуть ли не со слезами упрашивает офицера взять его с собой в гусары?

Кстати, подобные «неясности» есть и в других эпизодах фильма, даже там, где особенно важна четкость в характеристике времени и его явлений. На музыкальном вечере в доме старого боярина Черни происходит следующий разговор:

Б о я р ы н я. О чем задумались гусары его величества?

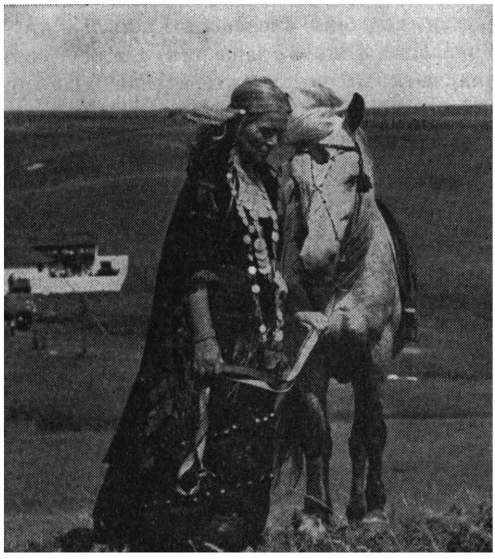
Д у к а. Скорее ваши гусары. А не его величества, дорогая тетушка.

Б о я р ы н я. Мои и всемилостивейшего государя.

Б а т у р и н. Гусары его величества... тирана.

А н д р и а д и с. Не слишком ли смело сказано?

«Лаутары». Тома — Д. Хэбэшеску, Лянка (в юности) — О. Кымпяну



«Лаутары». Лянка (в старости) — Г. Водяницкая

Имея в виду то обстоятельство, что разговор происходит после декабрьских событий, сказано это действительно смело, и это делает честь гусару Батурину, кстати, обрисованному в фильме с симпатией. Но как не сообразуется эта «смелость» с духом салонности, которым проникнута вся сцена! И нелишне вспомнить, что происходит разговор в доме боярина, незадолго перед этим давшего лучших коней, чтобы догнать и вернуть бежавших «рабов» — Тому и Лянку.

Драматургическая аморфность сценария усугублена, если можно так сказать, постановочными длиннотами. Варьирование планов и растягивание порой незначительных, проходных даже эпизодов сдерживает и без того нединамичное течение действия. Достаточно напомнить сцену, в которой отец Томы убивает волка. Сколько в ней экспрессии, сколько красок, но ведь и эти сами по себе прекрасные качества оборачиваются не на пользу фильму, если даны без меры. От начала сцены до выстрела, после которого мы видим волка в кровяных разводах на снегу, сменяется почти тридцать(!) планов. А с какой обстоятельностью показан музыкальный вечер в усадьбе старого боярина Черни — здесь камера, кажется, подстерегает каждый жест персонажа, малейшие изменения в позах, в движениях собравшихся.

Такая детализация эпизодов вызвана ничем иным, как все той же драматургической размягченностью сценария, отсутствием интереса к психологии, внутреннему миру героев. За немногими исключениями действующие лица в фильме в основном ограничены внешней характерностью, которая еще не есть индивидуальность, проявляющаяся в образе мыслей, в поступках персонажей.

Просчеты в драматургии картины привели к необходимости возместить их достоинствами пластической, музыкальной формы. Формы яркой и красочной, увлекающей зрителя талантливой фантазией, мастерством выполнения. И все же не скрадывающей «белых пятен» в содержании произведения, некоторой банальности его поэтической концепции, традиционной романтичности образов.

Настойчивость, с какой Лотяну на всем протяжении своего почти десятилетнего пути в кинематографе разрабатывает с в о ю тему и, оставаясь ей верным, ведет с в о е г о героя, — такая настойчивость достойна уважения. Однако в последнем фильме ощутимо дало себя знать увлечение автором особенностями самой формы романтического повествования, всегда таящей великий соблазн,— яркостью, броскостью стиля, богатством красок, выразительностью приемов. Противостоять соблазну на этот раз Лотяну не сумел — может быть, виной тому была, как ни странно, его влюбленность в героя. В результате романтическое мироощущение, свойственное режиссеру, во многом подменено формулами романтической стилистики. Это не могло не нанести заметного урона содержанию ленты. А романтическому мироощущению автора?

Чтобы ответить на этот вопрос, подождем до следующей его работы.

Характерная неудача

Григорий Бровман

«Иванов катер». Сценарий Б. Васильева. Постановка М. Осепьяна. Оператор М. Якович. Художники Н. Емельянов, А. Валерианов. Композиторы В. Соколов, Е. Бачурин. Звукооператор А. Голыженков. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1972.

После полутора часов, проведенных в обществе скучных, унылых людей, живущих какой-то тоскливой жизнью, захотелось вернуться к первоисточнику фильма «Иванов катер» и перечитать повесть Б. Васильева. Года три назад, когда это произведение было опубликовано на страницах «Нового мира», оно после его прекрасного дебюта — «А зори здесь тихие...» не показалось мне новой удачей писателя.

«Иванов катер» погружает нас в трудовые и бытовые будни волжских речников. Небольшой затон, лесосплав, катер. Капитан Иван Бурлаков, матрос Елена Лапушкина. Был еще помощник капитана Федор Никифоров, но уже в экспозиции повести мы узнаем, что во время аварии на сплаве он серьезно пострадал и сейчас в тяжелом состоянии находится в больнице. Этот эпизод как бы дает ключ к атмосфере всего произведения. Подчеркнуто будничной, без больших событий и особо примечательных героев.

Перечитав теперь повесть, я подумал: всякое ли произведение литературы стоит брать для экранизации? Даже если оно имеет все признаки истинного литературного мастерства?

Банальный вопрос! А между тем закономерный. Как будто бы нет оснований возражать против экранизации «Иванова катера». Но при одном условии: надо видеть подводные течения прозы, чреватые опасностью для киноизображения, помнить, что камера нередко производит переакцентировку жизненного материала романа или повести и то, что в тексте является частным, проходным, способно вдруг выступить на экране «весомо, зримо», выдвинуться иногда независимо от концепции режиссера и сценариста на первый план. А если еще и угол зрения авторов фильма недостаточно продуман и выверен, и художественные средства не противостоят слабостям, присущим почти каждому произведению, а усиливают их, может получиться совсем не то, чего ожидают зрители, а подчас и сами создатели картины. Это, на мой взгляд, и произошло с фильмом «Иванов катер».

Итак, помощник капитана в беде, и естественно, что товарищи должны отнестись к нему с вниманием и заботой. Поэтому все, что делает поначалу капитан Бурлаков, воспринимается как нормальное движение отзывчивого сердца. Но дальше доброта капитана начинает вступать в противоречие с общепринятыми нормами — когда доброта идет уже за счет уступок нормам общественной морали.

Бурлаков предлагает отделу кадров зачислить жену пострадавшего матросом на катер. Работать она не будет, а зарплата пойдет. Ведь материальное положение у Никифорова неважное, есть дети. Таким образом семья получит ежемесячную поддержку. На катере же обойдутся без второго матроса. Начальник отдела кадров, сочувствуя Никифоровым, соглашается на эту операцию, хотя и говорит с неудовольствием: «Жалостливый ты больно мужик, Иван Трофимыч», а потом еще решительней: «Продавай свою рабочую гордость за полста рублей»... Но дело, тем не менее, оформляется.

При всей своей внешней простоте ситуация эта многозначна и потенциально заключает в себе серьезные нравственные коллизии. Помощь Никифорову оказывается незаконно, вопреки общепринятому порядку. Мы тоже сочувствуем бывшему помощнику капитана и хотим благополучия его жене и детям, но что-то все же мешает нам принять этот способ оказания материальной поддержки. Хотя зрительный образ плачущей жены Никифорова, внешний облик самого пострадавшего, мрачный колорит бытовой обстановки еще усиливают чувство жалости и заглушают мысль о том, что ведь, по сути, история с зачислением на фиктивную службу — операция жульническая.

Малоутешительна и «теоретическая» платформа, которую подводит под нее сам начальник отдела кадров. Он говорит: «Есть, Иван

«Иванов катер». Бурлаков — П. Вельяминов

Трофимыч, правда, а есть истина (?). Против истины мы ни на волос не согрешим: дело это святое...» Значит можно пренебречь правдой и незаконно выдавать зарплату в «святых целях».

Так возникает конфликт между законностью и человечностью. Получается, что последняя требует иногда (а возможно, и часто) преступать не только официальные правила, но и принципы общественной трудовой морали.

Фильм, пожалуй, идет дальше, чем повесть, по пути абстрактной трактовки понятия добра. Быть добрым всегда, во всем, везде и во что бы то ни стало!.. Чем-то евангельским веет от такого понимания. Но именно в этом духе дана режиссерская интерпретация образа Ивана Трофимыча Бурлакова, таким «всепрощенцем» выглядит он и в исполнении П. Вельяминова с неуемным стремлением быть хорошим «для всех».

Недаром возлюбленная Бурлакова, Елена, в приступе гнева кричит ему: «Жалела я вас, убогого! Жалела, понятно? Вы же всех обидеть боитесь, всего боитесь, а туда же: муж! Жалкенький вы, блаженненький, только что на коленях не стоите».

Но воистину блаженненький капитан в фильме воссоздан как образец высокой морали. По мнению режиссера М. Осепьяна, симпатии зрителя обязательно должны склониться к Бурлакову. Все же давайте взвесим, что хорошего в безропотности и безвольности, когда нужно действовать, в капитуляции перед трудностями, перед злом? Ведь Иван Бурлаков уходит от решительных действий, активно не проявляет себя и тогда, когда надо отстоять верные взгляды на труд, на людей, и тогда, когда следует побороться за свои чувства. Откуда эта примиренческая позиция к Сергею Прасолову или к «треугольнику», который возникает в личных отношениях героев?

Надо признаться, что почва для появления в фильме «Иванов катер» такой тенденции существовала. И в литературе, и в кинематографе (и в критике) мы уже встречались с попытками изображать лучшие проявления человеческой души в отрыве от общественной практики современника. Совмещение добра, отзывчивости, сердечности с социальной устремленностью личности иным кажется слишком «жестким». И они с усердием отделяют в своих

произведениях человека доброго, душевного, хорошего от человека делового, активного, целеустремленного. И тогда добрый превращается в инертного и, как это ни парадоксально, в равнодушного, бездушного!

В фильме «Иванов катер» у героя какое-то вялое, беспринципное отношение к жизни. Он ничего не хочет, ничего не ищет, надеясь лишь на то, что вода сама потечет под лежачий камень. Его доброта формальна, бездеятельна. Такая доброта рано или поздно обернется ложью, в лучшем случае во спасение! Такой добротой не облегчишь жизнь ни страдающему помощнику капитана Никифорову и его близким, ни ищущей счастья, одинокой Елене Лапушкиной, ни другим людям, которым пытается помочь по доброте своей Бурлаков. Почему же катер назван его именем, что побудило народ это сделать? Ответа на этот главный вопрос фильм не дает, и название, которое люди, якобы, дали катеру, ничего не определяет в нравственном миропонимании зрителя.

Думается, в противоречии между реальным обликом бездейственного, инертного героя и стремлением выдать его бесплодную доброту за эталон социалистической морали и кроется корень неудачи режиссера. Режиссер словно пытается доказать зрителям, что именно в аморфной, всеядной доброте путь к формированию личности нового человека.

Бурлакову в фильме противопоставляется молодой помощник капитана — Сергей Красолов, прагматик с повадками хищника. Новичок Красолов всерьез берется за дело, старается навести порядок.

Но, как увидим в дальнейшем, за этой деловитостью — волчья хватка Сергея, его аморальность. А капитан, как мы уже заметили, терпим к нему. Даже не ревнует, что свойственно каждому нормальному человеку, когда Елена уходит к Сергею. Пассивно реагирует на явное стремление Сергея выжить его с катера и занять капитанский мостик. И на решающем собрании, где обсуждается конфликт капитана с Сергеем, причины аварии, Бурлаков не находит слов ни в свое оправдание, ни для обвинения Красолова. Но ведь делячество Сергея настолько противоречит нашему времени, нашему общественному опыту, что ис-

«Иванов катер». Елена — В. Талызина, Сергей — Ю. Орлов

пытываешь неловкость, когда видишь старания авторов выдать Бурлакова, покорно уступающего место Сергею, за героя, достойного уважения и любви зрителя. В картине вообще нет ни единого человека, которому можно симпатизировать. Все персонажи на редкость неинтересны, скучны, убоги, узок, ограничен их духовный мир, бедны мысли и чувства — кажется, что существование героев «Иванова катера» изолировано от большой жизни, отделено плотной завесой от нашего времени.

Даже если допустить, что авторы хотели рассказать обыкновенную житейскую, бытовую историю, то и в этом случае к ним возникает множество вопросов. Какова духовная природа отношений Бурлакова и Елены? Елены и Сергея? Как психологически мотивируются их поступки? Что определяет развитие характеров? Что ищет Елена в жизни, чего добивается, как представляет себе личное счастье?

В. Талызина пытается найти в своей героине какую-то глубину, но характер однолинеен, и игра талантливой актрисы (на мой взгляд, неудачно выбранной на эту роль) волей-неволей становится однообразной и ничего, кроме жалости и сострадания, Елена Лапушкина вызвать не может. По-настоящему судьба ее, ее жребий нас не волнует. Она уходит из памяти, не оставляя следа.

Однако образ Елены довольно органично вписывается в унылую атмосферу всего фильма, решенного в серых, бесцветных тонах. «Гармонируют» с ней своей внешней невыразительностью, внутренней бессодержательностью и эпизодические персонажи. Мрачные, лишенные света интерьеры, скучная, непривлекательная натура — с постоянной туманной дымкой, однообразно и как-то равнодушно зафиксированная камерой. Свадьба с ее гнетущим весельем, не отличающаяся от поминок...

Между тем была возможность показать в фильме конфликт, лежащий в основе повести Б. Васильева,— столкновение между людьми из-за разного отношения к жизни, к труду,— разработать его глубже, с куда более определенных авторских позиций. Заглянем в повесть. На последних ее страницах пространно излагается жизненная программа Сергея Прасолова, этого молодого по годам и хваткого не по возрасту персонажа. Послушаешь его декларации и подумаешь: а ведь они как будто совсем в духе момента!

«Работать надо, — резко сказал он. — Не вкалывать по старинке, как привыкли, а организовывать ее. Планировать. Газеты-то читаете или только селедку в них заворачиваете? НОТ, слыхали? Научная организация труда. И здесь надо беспощадно. Без всяких там сватьев, братьев и добрых знакомых. Не умеешь — устарел, недопонимаешь — значит отойди и не мешай.

... Учиться никому не вредно, — еще резче продолжал он. — Вы тут добренькие очень: свояк свояка видит издалека. А работа этого не любит. Работа злость любит.

...Вы что, не видите, какой бой идет? По всей стране — сражение. За новое отношение к труду. Деловое отношение, — он очень обрадовался, что нашел наконец нужное слово.— Деловое! И деловые люди сегодня все должны определять. А деловому человеку нежности всякие ни к чему. И пусть поначалу жестоко, пусть слабенькие там всякие, пусть страдают...»

Здесь приведены все рассуждения Сергея полностью, в фильме они все не использованы. Почему?

Хотелось бы обстоятельно объясниться по этому поводу, так как тут затронута действительно серьезная проблема, которая в картине из-за ложной идейно-художественной трактовки ушла в песок.

Проблему эту с разных точек зрения, в различных аспектах, с той или иной степенью реалистического изображения и психологической достоверности освещают и современная проза, и драматургия, и кинематограф. Деловой человек и нравственный человек. Рационалистический подход к жизни и эмоциональное ее восприятие. Требовательность и доброта. Уважение к традициям и борьба с консерватизмом. Рассудочность и душевность. Так, если по необходимости быть схематичным, представляют себе грани распространенного ныне социально-нравственного конфликта многие про-

заики, драматурги, кинематографисты. И невозможно оспорить существенность этой проблематики, рожденной самой жизнью.

Художники вовремя обратили внимание на то, что деловые качества современника не всегда находятся в нужном соответствии с его душевным богатством. Высокий уровень образованности, профессиональное мастерство, умение решать важные производственные задачи и, увы, недостаточная развитость нравственных чувств. Столкновение практицизма и душевности, человечности — реальные коллизии, и к ним нельзя относиться иронически. Отсюда ведь, от слова «д е л о» происходит и другое слово —делячество. А практицизм легко превращается в прагматизм. Если лишить деловитость нравственной основы, она в социалистическом обществе утратит свою ценность. И дельный, полезный, нужный человек, если он лишен высоких душевных качеств, неизбежно понесет урон в глазах людей, да и дело, которое он делает, в конечном счете неумолимо пострадает из-за такого разрыва. Таков серьезный аспект проблемы.

Теперь давайте вдумаемся, как звучат приведенные выше слова о планировании, о НОТе, о деловых людях, о новом отношении к труду в устах человека, расталкивающего всех локтями, безжалостно топчущего чувства, бездушного эгоиста. Ведь слова эти для Прасолова не более, чем дымовая завеса, ловкий ход в эгоистической игре. И принципиально важно, чтобы в фильме была ясна авторская оценка прасоловщины. Пусть будет она выражена не прямолинейно, в тонких психологических ходах, но такая оценка необходима. В фильме же авторы все время как будто бы в стороне, и оттого сущность Сергея выявлена недостаточно, более того, на сером, аморфном фоне картины суперменский облик Прасолова (в исполнении Ю. Орлова) приобретает даже определенную силу убедительности.

Специфичность кинематографического воплощения подвела режиссера, который, видимо, отчетливо не представлял себе, какое впечатление произведет его герой на зрителя. И то, что Прасолов, в отличие от повести, не остается служить на катере, а оставляет его «по собственному желанию» и терпит таким образом поражение, ничего не меняет.

В фильме нет ясно выраженного спора идей, активного столкновения характеров. Бурлаков бестрепетно взирает на самочинность Прасолова, а последний не видит ни в Бурлакове, ни в ком-либо другом серьезного противника. Не случайно лента не оставляет ощущения жизненной цельности. Ведь отдельные эпизоды, снятые без целостного осмысленного взгляда на жизнь, еще не образуют фильма. «Добру и злу внимая равнодушно» — к такой позиции невольно пришел режиссер «Иванова катера». А позиция эта повлекла за собой и серьезные профессиональные просчеты. Они, на мой взгляд, и в выборе исполнителей, и в режиссуре, пренебрегающей яркими, «ударными» деталями, выразительной мизансценировкой, они в унылом ритме картины, в однообразии планов...

Все это очень печально, тем более что предыдущей работой М. Осепьяна был фильм «Три дня Виктора Чернышева» по сценарию Е. Григорьева. Там авторы вели активный бой против бездуховности, пассивного отношения к жизни, гражданской инфантильности. Их позиция была ясна, определенна.

В «Ивановом катере» М. Осепьян, к сожалению, отошел от верных идейно-художественных принципов. Поэтому-то мы так подробно и остановились на этой картине. К тому же она не одинока в нашем кинематографе. И с этой точки зрения заслуживает социальной оценки. Разве нет в ней чего-то общего с «Нюркиной жизнью»? С картиной «Ленфильма» «Источник»? Ложное понимание добра и серое, обедненное восприятие жизни — вот черты, объясняющие эти и некоторые другие картины.

Сказать об этом прямо и отчетливо, думается, в интересах всей советской кинематографии.

По устаревшим меркам

Н. Игнатьева

«Ни дня без приключений». Сценарий А. Власова, А. Млодика. Постановка И. Ветрова. Оператор А. Пищиков. Художник А. Добролежа. Композитор Е. Зубцов. Звукооператор А. Ковтун. Киевская киностудия имени А. Довженко, 1972.

«Пятая четверть». По мотивам повести Г. Михаленко. Сценарий М. Кураева. Постановка Г. Аронова. Оператор Э. Розовский. Художник Ю. Куликов. Композитор Н. Симонян. Звукооператор И. Черняховская. «Ленфильм», 1972.

«Ну, что ты меня водишь на детские фильмы, я люблю взрослые!»

Сказано решительно и определенно. И можно понять столь активно заявленный протест. Ведь уже не удивляет, что наши дети задают вопросы о «снежном человеке» и инопланетянах, знают новейшие достижения техники и даже пытаются помочь своими «рацпредложениями» решить проблему загрязненной среды. Естественно, что от экрана они ждут разговора о вещах серьезных, и пустяковые, бессодержательные истории их привлечь не могут.

Школы перешли на новую систему обучения, во втором классе малыши справляются с алгебраическими задачами, а детский кинематограф, который должен воспитывать ребят, вести за собой, готовить к сложным загадкам будущего, нередко еще пользуется тем обветшалым букварем, с которым разве что научишься читать по слогам, но никак не одолеешь трудную и сложную книгу жизни. Вот и возникает подчас разрыв между действительностью и ее киноизображением, экран оказывается отдаленным от современности.

Впрочем, в фильме «Ни дня без приключений» на экране современный пионерлагерь, дома-новостройки; и штаб районной дружины действует, и пионерский отряд борется за присвоение имени космонавта Поповича. В картине «Пятая четверть» показана Братская ГЭС, строится плотина Усть-Илимской гидроэлектростанции, на дорогах — мощные БЕЛАЗы. Приметы современности очевидны, но экранная жизнь соприкасается с реальной только в чисто внешних чертах, лишь антураж указывает на время действия, содержание же происходящего, взаимоотношения, столкновения героев, характеры меньше всего позволяют судить о нынешних интересах и заботах наших ребят. Видимо, творческий процесс работы над этими произведениями шел не от жизни, современных ее коллизий к соответствующему экранному воплощению, а в обратном порядке: действительность, вернее, ее приметы, втискивалась в традиционные рамки схемы.

Авторам фильма «Ни дня без приключений», очевидно, кажется, что они втягивают юных зрителей в увлекательный конфликт: пионерский отряд пытается воздействовать на группу разболтанных сверстников — «дикари» врывались в жизнь пионерлагеря, а теперь здесь, в городе нарушают общественный порядок. Охотно верю: столкновение это могло быть и полезным и поучительным, но только если бы в его участниках зрители узнали «мальчишек со своей улицы» — и тех, кто часами подпирает в подъездах дверные косяки и потом, отупев от безделья, клюет на сомнительные развлечения, и тех, кто не тратит времени понапрасну, умеет и себя занять и увлечь других, и в бой с лоботрясами вступает во всеоружии. Если бы авторы в живых характерах показали разный уровень самосознания и нравственной воспитанности современных детей! Но на экране сталкиваются некие абстрактные категории добра и зла, положительного и отрицательного, и «хороший» Саша в своей безупречной отутюженности выглядит столь же безлико скучным, сколь и «дурной» Адик с его «заданными» плохими качествами. А тогда и смотреть неинтересно, и задуматься не над чем. События развиваются в указанном направлении, с дороги убираются даже немногие сложные препятствия — справедливость торжествует тут же, едва ей начинает угрожать опасность.

Ошибочно обвиняют в поджоге почтовых ящиков хорошего Колю, хотя подстроил это плохой Адик. «Свидетели» приводят Колю

Забавы «дикарей» («Ни дня без приключений»)

в штаб дружины, требуя наказать «виновного». И вот уже весь отряд, оставив школьные парты, выстраивается в линейку у входа в штаб, чтобы торжественно поручиться за товарища, и дед Саши, человек солидный, спешит на выручку: «Кольку Зинько я знаю. Отряд у них серьезный. За имя Поповича борется». Конечно, дружиннику ничего другого не остается, как, широко улыбаясь, отпустить паренька.

Адик с дружками выкидывает очередную штуку, а отвечать за нее — теперь уже в милиции — приходится Саше и Коле. Но волноваться нечего, стоит только Саше сказать: «Это не мы», а Коле подтвердить: «Значит, другие», — как майор сразу догадывается, чьих рук дело история с будкой: «Один с транзистором, второй — с большими ушами»,— соображает он и предлагает ребятам стать постоянными добровольными помощниками милиции: «Ловить и наказывать мы сами можем. А вот с профилактикой для таких героев очень важна ваша помощь».

Сказано — сделано. «Профилактика» осуществляется запросто. С граблями, лопатами, метлами подстерегает Адика весь отряд и, окружив его, под песню «Сегодня мы мальчишки, а завтра мы — мужчины» проводит по улицам города.

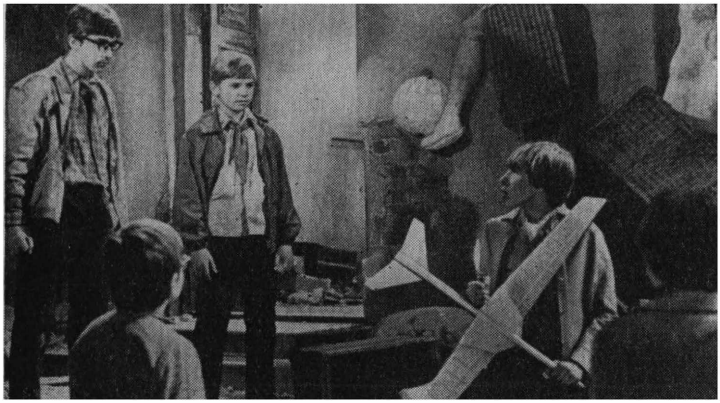
Что же понадобится для того, чтобы мальчишки стали мужчинами, на этом фильм внимания не задерживает, об этом и не пытается говорить всерьез. Педагогические задачи понимаются как наглядное указание, прямолинейная иллюстрация: в то время как Адик с компанией распиливает в парке скульптуру, Саша и Коля запускают в небо планер с ракетным двигателем. Сразу становится ясно, что держаться надо перспективных Саши и Коли, а не теряющего свой авторитет Адика. Так и поступают его вчерашние сподвижники, завороженные планером. У них тут же отпадает охота заниматься прежними забавами и просыпается страсть к моделированию.

Чтобы окончательно закрепить успех 7-го «Б», в финале фильма дается апофеоз: праздничные колонны ребят шагают по киевскому Крещатику, космонавт Попович принимает пионерский рапорт.

Космодром. В окружении счастливых семиклассников Попович наблюдает за стартующим космическим кораблем. Стремительным рывком взмывается ввысь красавец корабль. «Это — вещь!»— торжественно подводит итоги Коля.

●

Заключительная часть фильма «Пятая четверть» гораздо скромнее. По всей вероятности, потому, что вертолет, построенный юными героями и рассчитанный на «бицепсно-мышечный двигатель», естественно, не взлетел. Тем не менее финал картины, в котором ребята с каким-то самозабвенным азартом крутят педали своего вертолета, а взрослые наблюдают за



«Сразу становится ясно, что держаться надо перспективных Саши и Коли, а не теряющего свой авторитет Адика...» («Ни дня без приключений»)

ними в умилении, также торжественно-оптимистичен. Пусть создание детских рук оказалось технически несостоятельным, хотят сказать нам авторы картины, но раз проявились другие качества героев — смелость, упорство, целеустремленность, — значит, взлет состоялся.

Однако есть ли основания для того, чтобы историю ленинградского школьника Антона Зорина завершать с таким чувством глубокого удовлетворения? Попробуем рассмотреть ее внимательнее, вернемся к ее началу.

Не успел шестиклассник Антон похвастаться перед своей соученицей, уезжающей на каникулы на Кавказ: «А я, пожалуй, к Кондрикову махну» (Кондриков — начальник крупнейшей сибирской стройки, для пионерского сбора Антон подготовил рассказ о его биографии и стал победителем конкурса «Живые герои»), как дома уже ждала телеграмма от брата, работающего в тех же краях, что и Кондриков, и Антон настаивает, чтобы его отправили на лето к Леониду. Родители было заикнулись о солидной цене на билет туда и обратно, но сына такие мелочи не интересуют, раз он ж е л а е т ехать в Братск, и вот сибирский экспресс мчит мальчика на восток. Сойдя с поезда, Антон «случайно» попадает в машину Кондрикова, и шофер везет паренька прямо к нему на квартиру.

Что же, у мальчишки дух захватило от этой счастливой неожиданности, от возможности вот так, один на один беседовать с легендарным героем? Да нет, Антон особых эмоций не проявляет, относится к встрече весьма деловито — у него летнее задание: написать о Кондрикове и вообще о Братске. Словно предвидит паренек, что все будет к его услугам, распахнутся перед ним все двери. Действительно, так и происходит, только вместо сакраментального «Сезам, отворись!» срабатывает телефонный звонок Кондрикова, распорядившегося «принять гостя» и устроить ему индивидуальную экскурсию по Братской ГЭС.

Не кажется ли здесь авторам, что они не только «перехватили» по части жизненной правды, но допустили просчет куда более серьезный, заверив Антона и сидящих в кинозале ребят, что нет для них ничего трудно достижимого, невозможного? Не в том смысле, что «нам открыты все дороги, все пути», а в том, что удивительно легко решаются задачи: «захотел — пожалуйста!»

По благополучно укатанной колее движется действие фильма «Пятая четверть». Все у героев течет гладко, складывается удачно. Леонид (он чем-то руководит на стройке) только в песне поет о том, как «много невзгод знал человек, бурь и ненастья», а в жизни гоняет на мотоцикле, ездит на рыбалку, коптит рыбу. Его жене Тамаре, заочно изучающей испанский язык, тоже везет: появляется возможность применить свои знания («Подумать только — кубинская делегация и без перевод-

чика!»). Единственно, что беспокоит Кондрикова, это нехватка времени. Правда, болела печень, но прошла. А проблема, озадачившая было нового сибирского приятеля Антона Гошку — где достать дюралевый каркас для вертолета, быстро ликвидируется Антоном: действуя именем Кондрикова, он тут же получает нужные детали.

Других проблем в фильме нет. Есть, правда, уже упоминавшаяся проблема с вертолетом, вокруг которого сосредоточено действие доброй половины картины. Однако вопрос — взлетит вертолет или не взлетит, — в сущности, остается в области тех же абстрактных категорий, что и борьба в фильме «Ни дня без приключений». Даже старшим детям младшего возраста понятно, что основанный на таких принципах вертолет взлететь не может, прямым текстом подсказывает это юным героям в своей таинственной анонимной записке и Леонид, напоминающий слова известного ученого, что человек должен опираться не на мускульную силу, а на силу разума. Но ребята продолжают все же верить в полет, вызывая тем самым недоверие к себе зрителя.

Почему же идут на этот «допуск» авторы картины? Да потому, что иначе рушится идейная конструкция, вернее, идейная схема фильма, потому что и в этой ленте, как и в «Ни дня без приключений», ситуации меньше всего диктуются характерами действующих лиц, они возникают для иллюстрации определенных авторских тезисов.

Надо показать, что дети чтут старшее поколение, с увлечением ищут «живых героев» — и Антон отправляется в далекое сибирское путешествие. Нужно продемонстрировать наших «планов громадье» — и на экране появляется Братская ГЭС, строительство Усть-Илима... Но из мимолетных и бессодержательных встреч с Кондриковым Антон не узнает ничего нового, по-прежнему остается лишь с вызубренными фактами биографии. И кадры Братской ГЭС и Усть-Илимской стройки формальны, бесстрастны («Вращается вал турбины. Лицо Антона... Через спины Антона и инженера щит управления Братской ГЭС. Лицо Антона»), не за что в них зацепиться любопытному, заинтересованному взгляду. Значит, заявлена тема, поставлена галочка — и только. Даже самой малости новых познаний, новых чувств Антон из новых для себя жизненных обстоятельств не извлекает.

Зато мы, зрители, замечаем в Антоне черты, которые внушают известную тревогу. Нам пытаются представить Антона как пытливого, любознательного мальчишку, живущего по принципу «хочу все знать», мы же обнаружи-

«А я, пожалуй, к Кондрикову махну...» («Пятая четверть»)

«Взлетит или не взлетит?» («Пятая четверть»)

ваем в нем задатки совсем иного толка. Уж очень угодливо обращается паренек с Иваном Васильевичем и очень уж умело действует, выпрашивая нужные ему дюралевые уголки: «для друга Кондрикова». Так что, в отличие от взрослых героев и авторов фильма (разумеется, не предполагавших в образе подобных оттенков), нас поступки мальчика не приводят в радостный восторг. Не кажется нам, что «пятая четверть» пошла Антону на пользу.

●

Когда произведение не питается живительными соками жизни, не чувствует ее пульса, не улавливает внутренних особенностей времени, оно неизбежно возвращается к шаблону, к стереотипным ситуациям и приемам, к традиционным персонажам. В обеих картинах знак «положительности» юных героев — тяга к авиамоделированию, только Антон и Гошка мастерят вертолет, а Саша и Коля — ракетный планер. Оба фильма точно указывают, «с кого делать жизнь» — в картине «Ни дня без приключений» таким образцом выступает дед Саши Данилюка, в «Пятой четверти» уже известный нам Иван Васильевич Кондриков. Различает их то, что дед Данилюк — человек с героическим военным прошлым, а за плечами у Кондрикова — славная трудовая биография. Сближает неоценимая помощь, которую оба оказывают юным изобретателям: один таскает на себе материалы для планера, другой разрешает брать на стройке все, что нужно для вертолета. Из арсенала стандартов авторы фильма «Ни дня без приключений» извлекают и юного формалиста, скроенного по давно знакомым меркам и фасонам, а создатели «Пятой четверти» не обходятся без дежурного персонажа, роль которого — выведывать «тайны» героев.

Но не частности, не отдельные примеры слабой драматургии, невыразительной режиссуры, в сетях которых задыхается, вянет искусство даже таких прекрасных артистов, как Ю. Толубеев и В. Санаев, интересовали нас в этой статье. Речь идет о несоответствии экрана жизни, о тех принципиальных разночтениях, что наблюдаются в героях придуманных и реальных, в уровне их мышления, характере их интересов, содержании поступков.

Наше детское кино умеет завоевывать зрителя, умеет быть его умным советчиком, добрым товарищем. И желание перейти во «взрослый зал» вызывают не вообще детские фильмы, а разговаривающие со зрителем «по-детски», не отвечающие духовным потребностям современного подростка.

Не слишком ли много сегодня таких лент на афише детского кинематографа?

Проблемам детского кино — пристальное внимание

В Союзе кинематографистов СССР состоялась творческая конференция, посвященная проблемам детского кинематографа. В ее работе приняли участие теоретики и практики детского кино, представители многих студий страны.

С сообщением «О некоторых творческих итогах 1972 года» выступила критик Любовь Кабо. Участники конференции прослушали также сообщения кинокритиков К. Парамоновой «О телефильмах для детей», А. Дорохова «Познавательные фильмы для детей и юношества», кинорежиссеров А. Митты «Проблемы режиссуры детского фильма» и Р. Качанова «Мультипликация 1972 года». В прениях выступили кинорежиссеры Л. Гогоберидзе, И. Туманян, А. Жебрюнас, А. Салимов, И. Фрэз, драматурги И. Кузнецов, В. Цветков, заместитель главного редактора киностудии имени М. Горького А. Григорян, сотрудник социологической лаборатории НИКФИ Л. Фуриков и другие.

Организованная Комиссией детского кино правления Союза кинематографистов СССР, эта конференция должна была по-деловому обсудить насущные проблемы детского кинематографа, продолжить и развить разговор, уже давно ведущийся в печати. Необходимость такого разговора диктуется теми задачами, которые выдвинуты перед работниками детского кино в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», требованием партии резко повысить взыскательность к идейному и художественному уровню фильмов для детей, подвергая принципиальной критике неверные тенденции и слабые произведения, поддерживая все подлинно новаторское, талантливое.

В значительной степени эти задачи в состоявшейся дискуссии были реализованы.

Анализируя в своем докладе фильмы минувшего года, Л. Кабо отметила успех таких произведений, как «Чудак из 5-го «Б» И. Фрэза, «Точка, точка, запятая...» А. Митты, «Когда зацвел миндаль» Л. Гогоберидзе, подчеркнув, что все эти удачи закономерно связаны с серьезными попытками авторов войти в специфический мир современного школьника, проследить те сложные процессы формирования личности, какие характерны именно для нашего времени — эпохи беспрерывно расширяющегося потока информации, стремительного развития научного знания. С другой стороны, изобилие фильмов откровенно слабых, бедных мыслями и эмоциями, обнаруживающих нетребовательность к сценарному материалу и несамостоятельность режиссуры, свидетельствует о том, что отставание кинематографистов, работающих в детском кино, от жизни, слабое знание психологии, особенностей, круга интересов, запросов сегодняшнего подростка еще ощутимо сказываются на общем уровне кинематографии для детей. Подвергнув резкой и справедливой критике такие ленты, как «Пятая четверть» и «Красные пчелы» («Ленфильм»), «Юлька» (Одесская студия), «Огоньки» (студия имени Горького), «Возвращение скрипки» («Азербайджанфильм») и некоторые другие, Л. Кабо подчеркнула, что итоги 1972 года не оставляют места благодушию — произведений, которые оказались бы способными по-настоящему увлечь юных зрителей, заставить задуматься, предложить им высокий нравственный пример, таких произведений в нашем детском кино все еще очень мало.

К сожалению, разговор, начатый в докладе Л. Кабо, в дальнейшем ходе конференции не получил по-настоящему последовательного продолжения. Тематический диапазон конференции был, по-видимому, слишком широк: он включал вопросы игрового и научно-популярного кино, мультипликации и телевидения, даже информацию о состоянии детского любительского кинотворчества и подробное знакомство с интересной молдавской «пионер-мультстудией» «Флоричика». Все эти темы сами по себе заслуживают пристального внимания и обсуждения, но чрезмерная тематическая широта конференции не могла не отразиться на глубине постановки проблем, даже на уровне компетентности ее участников: мало кто в зале хорошо знал весь громадный разножанровый поток выдвинутых на обсуждение фильмов.

Проводимые Комиссией детского кино конференции становятся доброй традицией. Нельзя не отдать должное энергии и активности их организаторов. И все же важнейшие задачи, стоящие сегодня перед кинематографом для детей, требуют, по-видимому, чтобы поиски наиболее продуктивных, по-настоящему творческих форм общения энтузиастов детского кино были продолжены. Ежегодные совещания по детскому кино должны стать дискуссиями — плодотворными и творчески перспективными, способствующими решению задач, поставленных перед работниками детского кино в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: «Активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество».

«Жизнь замечательных людей» на экране

На Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького начинается работа над циклом картин «Жизнь замечательных людей на экране». Об этом нашему корреспонденту рассказал главный редактор студии А. Е. Балихин:

— Студия должна создавать не «академические» монографии для экрана, а живые и увлекательные фильмы, которые не оставят ребят безразличными. И здесь очень важно всякий раз заранее продумывать, кому, какой аудитории следует адресовать картину.

Полагаю, что ленты такого рода могут предназначаться детям и младшего и среднего возраста, но главные наши зрители, конечно, подростки, юноши, те, для кого вопрос «делать жизнь с кого?» встает сейчас с наибольшей остротой.

Народный артист СССР Марк Донской закончил недавно работу над фильмом «Надежда», посвященным Надежде Константиновне Крупской. Эту ленту мы на студии считаем дебютом нашей серии ЖЗЛ.

К той же рубрике «Великие революционеры», которой открываются наши тематические планы, относится и сценарий, повествующий о судьбе ученика и соратника Владимира Ильича — Ивана Бабушкина. Это повесть для экрана, которую сейчас заканчивает для нас писатель Александр Борщаговский. В ней будет рассказано о «звездных часах» в жизни верного ленинца, славного сына русского рабочего класса. Называется она «Четвертый арест», в ней речь пойдет о последних днях и часах легендарного большевика, погибшего так же, как и жил, в борьбе за народное счастье...

В век научно-технической революции нас не могут не интересовать личности, чьи помыслы предвосхитили сегодняшнее направление научного поиска. Нашу студию привлекла судьба Фридриха Цандера, ученого, стоявшего у истоков отечественного ракетостроения, человека, которому мы в значительной мере обязаны космическими успехами нашей страны.

Другой видный деятель науки, которого мы избрали в герои фильма,— Юлий Шокальский, выдающийся советский океанограф и геодезист, чье имя не раз встречается на карте планеты. Идеи Шокальского об использовании богатств моря стали сегодня весьма популярными, а его глубоководные экспедиции дают хороший, занимательный драматургический материал.

О мужестве, об извечной тяге людей покорить Северный полюс повествует уже законченный Семеном Нагорным сценарий «Георгий Седов». Над лентой будет работать режиссер Борис Григорьев. По-видимому, в фильм войдут хроникальные кадры, запечатлевшие, как от могилы Седова улетают на побежденный полюс советские самолеты.

Режиссер Инна Туманян и сценарист Борис Медовой готовятся к созданию киноповести «Жил в Павлыше учитель» о Василии Александровиче Сухомлинском. Выдающийся педагог, труды которого изучаются сейчас не только в нашей стране, но и во всем мире, человек огромной души и редкостного обаяния, он, конечно же, должен был стать героем фильма нашей студии. Но поскольку умер Сухомлинский совсем недавно и наши современники — те, кого учил он азбуке и доброте, арифметике и честности, то снимать картину на такую тему — дело необыкновенно сложное и деликатное. Тем не менее снимать надо, и мы надеемся на победу, учитывая и то, что авторам удалось, на мой взгляд, найти новую, необычную форму для будущего киноповествования.

Мы будем стремиться находить новые формы для кинолент такого рода, вести поиски нового способа подачи материала на экране, а прежде того — в сценарной литературе. Для участия в этом начинании мы привлекаем несколько молодых, но уже достаточно опытных кинодраматургов. Имена некоторых были названы выше, имена других зритель узнает позже — из титров.

Возможно, что студия со временем станет выпускать для этой серии своего рода киносборники. В фильме обычной протяженности уместятся три новеллы, к примеру, о трех ученых, по-разному пытавшихся решать одну и ту же научную проблему. Или о трех солдатах Великой Отечественной войны, совершивших подвиги в один и тот же день, но на разных фронтах. Или о трех путешественниках, шедших одной и той же опасной тропой в разное время...

Задумана нами и картина о клоуне и дрессировщике животных Владимире Дурове. Для самых маленьких зрителей будет снят фильм об изобретателе-самоучке Иване Кулибине.

Словом, идей и замыслов у нас немало. Мы надеемся увлечь наших чутких и требовательных юных зрителей рассказами о том, как в разные времена, в разных точках земного шара, в разных условиях и разными способами лучшие, поистине замечательные люди творили историю.

Звездный экран

Как создавалась экранная летопись космического века

Евгений Рябчиков

Обозревая великие свершения XX века, будущие историки с особой гордостью назовут тот день, когда человек впервые увидел космос. Улыбающееся лицо Гагарина, принятое телеэкранами всех стран мира, возвестило о начале новой эры. Землянин стал гражданином Вселенной.

Наши предки еще учились добывать огонь, но уже знали расположение некоторых небесных тел и старались ориентироваться по ним. В слепом отчаянии перед непознанными силами природы и общества человек не раз взывал к звездам, заклиная их ниспослать урожай, установить мир среди племен и народов... Силой фантазии люди создавали самые увлекательные проекты полетов на Луну, к звездам. В таких мечтаниях, в дерзновенных замыслах эпоха проходила за эпохой, прежде чем мы увидели жителя земли за пределами своей планеты, отправили к Луне первый снаряд.

С появлением письменности и возникновением книгопечатания люди стали заочно на бумаге делиться друг с другом своими мечтами и планами. Перо писателя и ученого возбуждало фантазию и укрепляло мечту о покорении звездных миров. Но лишь с изобретением кино люди смогли воплотить свои мечты в волнующий зримый и динамичный образ. Возможности экрана оказались многосторонними, началось создание «жутко фантастических» картин о космосе. Преддверием подлинно научного звездного экрана стали ныне уже забытые, рассчитанные лишь на кассовый успех нелепые фильмы о головокружительных полетах то на Луну, то на Марс.

Одну из первых лент о диковинном рейсе на Луну увидел в свое время Константин Эдуардович Циолковский. Историки предполагают, что это был фильм французского режиссера Ж. Мельеса «Путешествие на Луну». Свое впечатление об этой картине ученый высказал в 1931 году в беседе с научным сотрудником Государственного института кинематографии Н. А. Саламановым.

«Чепуха страшнейшая, но потом,— заметил Константин Эдуардович,— я не раз возвращался мыслями к этой картине, так как, несмотря на обилие всякой ерунды, оказалось, что кинематограф может показать самое фантастическое и необычайное. Как уже они там это делают, не знаю, но кое-что из того, что я видел, сделано ловко. И я подумал, что будущее, даже далекое, не только развития авиации, но и будущее астронавтики... можно показать, что это может быть на полотне кинематографа».

К. Э. Циолковский любыми средствами стремился пропагандировать в массах идеи космонавтики, писал статьи, выступал с лекциями. С неменьшим воодушевлением сотрудничал он и с кинематографистами.

Киностудия «Мосфильм» пригласила К. Э. Циолковского консультировать фантастический фильм «Космический рейс». Он охотно принял предложение студии и вместе с режиссером В. Журавлевым, сценаристом

А. Филимоновым, оператором А. Гальпериным, художниками Ю. Швец, А. Уткиным, М. Тиуновым приступил к работе.

Дружба великого ученого с кинематографистами может служить вдохновляющим примером союза науки и искусства. Работа над фильмом продолжалась с 1933 по 1935 год. Отрываясь от своих научных дел и превозмогая болезнь, ученый уделял много времени этой космической кинокартине.

Приходится сожалеть, что фильм, явившийся первенцем космической темы в кинематографе, еще не реставрирован и не зажил второй жизнью на сегодняшнем экране. В свое время он покорял зрителей дерзостью мечты, захватывал романтикой звездных рейсов, будил мысли о внеземных мирах. Многие ученые и конструкторы, работающие сейчас в области космической науки и техники, вспоминают, какую большую роль сыграл «Космический рейс» в выборе ими жизненного пути, как вдохновлял он их, укрепляя веру в «ракетное будущее».

При всей своей фантастичности «Космический рейс» воспринимался многими зрителями 30—40-х годов как фильм о действительных событиях. Да и теперь эта картина поражает «достоверностью» показа жизни человека в невесомости и самого космического полета, работы космонавтов в скафандрах. Несомненно, что достоверность пришла на киноэкран благодаря помощи К. Э. Циолковского. Кино «предугадало», «вырвало» из будущего то, что прежде казалось фантазией.

Сохранились переписка К. Э. Циолковского с режиссером, пометки ученого на полях сценария, записи его бесед с кинематографистами. Эти, ставшие сегодня историческими, документы показывают, с какой настойчивостью, дружески, с чувством уважения знакомил ученый режиссера, сценариста и всех членов съемочной группы с основами космонавтики. Как, изымая из сценария «чепуху», добивался он развития киноповествования не ради забавы и пустой занимательности, а с соблюдением достоверности научного предвидения, реальности научных открытий.

Огромное впечатление произвел на съемочный коллектив «Альбом космических путешествий», созданный К. Э. Циолковским. Есть что-то трогательно-уважительное в том, с какой тщательностью вычерчивал старый и больной ученый каждую схему, набрасывал рисунки, производил расчеты. Это наглядное пособие он сделал специально для облегчения труда режиссера и художника.

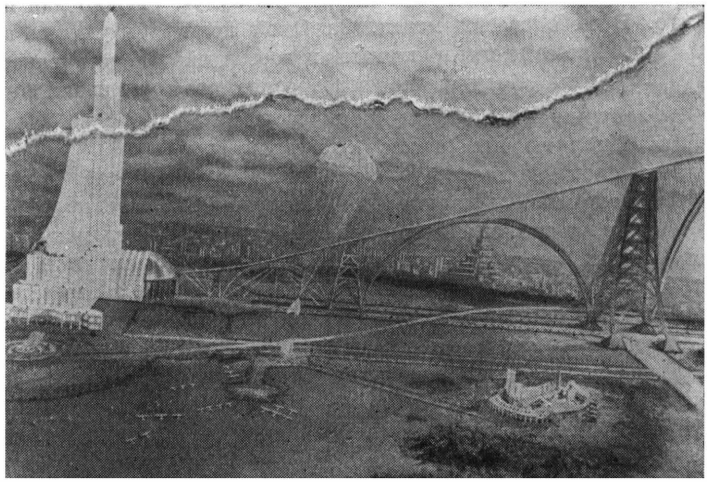
Забегая вперед, скажу, что этот альбом впервые появился на экране лишь спустя десятилетия, уже в наши дни. Работая над научно-популярным фильмом «Человек вышел в космос», мы обратились к «Альбому космических путешествий» как к образному выражению взглядов К. Э. Циолковского. Мы были восхищены тем, с какой удивительной точностью изобразил выдающийся ученый все этапы выхода человека из корабля в открытый космос. Скафандр, шлюзовое устройство, даже фал, прикрепляющий космонавта к борту космического летательного аппарата,— все до мелочей было учтено наперед этим человеком, который обладал величайшим даром предвидения. Спустя десятилетия подобную операцию впервые в мире в 1965 году выполнил Алексей Леонов.

Необычайно важно последнее письмо К. Э. Циолковского к режиссеру «Космического рейса» В. Журавлеву. В январе 1935 года 78-летний ученый писал:

«Как я сам гляжу на сущность космических путешествий? Верю ли я в них? Будут ли они когда-нибудь достоянием человека?

Чем больше я работал, тем больше находил разных трудностей и препятствий. До последнего времени я предполагал, что нужны сотни лет для осуществления полетов с астрономической скоростью (8—17 км в секунду). И это подтверждалось теми слабыми результатами, которые получены у нас и за границей. Но непрерывная работа в последнее время поколебала мои пессимистические взгляды: найдены приемы, которые дадут изумительные результаты уже через десятки лет.

Усилия и жертвы, которые приносит наше Советское правительство развитию индустрии в СССР и всякого рода исследованиям, надеюсь, оправдают мои надежды».



Таким представляли космодром авторы художественного фильма «Космический рейс» («Мосфильм», 1935)

К. Э. Циолковский породнил кино и космос. Он заложил основы научного космического кинематографа.

Константин Эдуардович Циолковский умел увлекать людей, делать их своими единомышленниками и заставлять бороться за космонавтику. Такое влияние испытал на себе и автор этих строк. По заданию газеты «Комсомольская правда» я приехал в Калугу, к К. Э. Циолковскому — получить от него «Обращение» к комсомольцам, ко всей советской молодежи с призывом строить аэроклубы, учиться летать на самолетах и планерах. В тихой, тогда деревянной Калуге, среди садов, на окраине я нашел заросшую лебедой и аптекарской ромашкой, круто спускавшуюся к Оке улицу. А на ней — старый дом. Циолковский был болен, родные ограждали его от посетителей, но мне повезло — ученый согласился встретиться с «авиационным» корреспондентом «Комсомольской правды». Поднявшись в светелку, я сразу же приступил к делу — рассказал ученому о состоявшемся решении строить сеть аэроклубов с тем, чтобы привлечь комсомол, всю советскую молодежь в ряды летчиков. В этих условиях «Обращение» Константина Эдуардовича к молодежи должно сыграть очень важную роль... Речь моя, наверное, была и горяча и искренна. Приставив к уху самодельный рупор — «слухач», сделанный из жести, К. Э. Циолковский внимательно слушал мой рассказ о новых самолетах, о подвигах авиаторов.

Беседа затянулась. К. Э. Циолковский устало опустил жестяной «слухач». На пороге светелки появился кто-то из родственников ученого и показывал мне жестами, что-де гостю давно пора уходить.

Тогда-то, торопясь и нервничая, я изложил ученому цель своего приезда.

— Зачем вы призываете строить аэроклубы?— тем временем спрашивал К. Э. Циолковский.—Нужно строить ракетоклубы. Нужно смотреть вперед.

— Нет, надо строить именно аэроклубы,— упорствовал я.— Страна только расправляет свои крылья, штурмует небо, нам нужны тысячи летчиков.

— Нет! — настаивал на своем К. Э. Циолковский.— Нужны ракетоклубы.

Разгорелась «дискуссия». И в ходе ее мне довелось услышать от К. Э. Циолковского поразившие мое воображение рассказы о космических рейсах на Луну и на Марс, о жизни людей на орбитальных станциях.

Покинув дом, обшитый пароходной рейкой, я плюхнулся на садовую скамейку, осмотрелся, не понимая: где я? Мне казалось, что я

вышел из сказки, из иного мира — из будущего. В небе светил месяц. За Окой пели косари. Где-то цокали копыта извозчичьей клячи. Спала Калуга, не подозревая, что с ее забулыжной улицы «космический корабль Циолковского» понес к звездам еще одного околдованного путешественника.

По совету К. Э. Циолковского, вернувшись в Москву, я познакомился с первыми ракетчиками и на всю жизнь влюбился в этих одержимых людей, веривших страстно и убежденно в грядущие полеты на Луну, Марс, Венеру.

Из моей памяти и сейчас не выходит вид малютки-ракеты — предтечи современных ракет-исполинов, и не раз перед мысленным взором возникают лица С. П. Королева, М. К. Тихонравова и их друзей-товарищей из ГИРДа — Группы изучения реактивного движения, — тепло встретивших молодого журналиста.

В Москве и Ленинграде вдохновенно работали последователи К. Э. Циолковского. Они производили первые запуски ракет. И тут поражает удивительное совпадение — в 1933 году, когда «Мосфильм» приступил к работе над фантастическим фильмом «Космический рейс», под Москвой, вблизи Нахабино, 17 августа того же 1933 года произошло выдающееся историческое событие — стартовала первая ракета — «09».

Ее привезли на лесную поляну из подвального помещения дома № 19 по Садово-Спасской улице Москвы. Ракету создала ГИРД, которой руководил Сергей Павлович Королев.

Первая ракета — «09» — маленькая и тщедушная — взлетела всего на 400 метров, но это была историческая победа человеческого разума, реальное доказательство правоты К. Э. Циолковского.

Успех запуска был большой. Радовались гирдовцы. А позже руководитель запуска С. П. Королев не раз сожалел, что первый старт не был снят на киноленту. Только любительский фотоаппарат щелкал в тот день. Даже через десятилетия после нахабинского старта Сергей Павлович укорял нас:

— Не сняли киношники первый запуск... Жаль!.. Очень жаль... А как это было бы важно для истории и для нас самих: смогли бы увидеть на экране стадии запуска и самого полета ракеты, с помощью экрана проанализировали бы свою работу...

Первый спутник

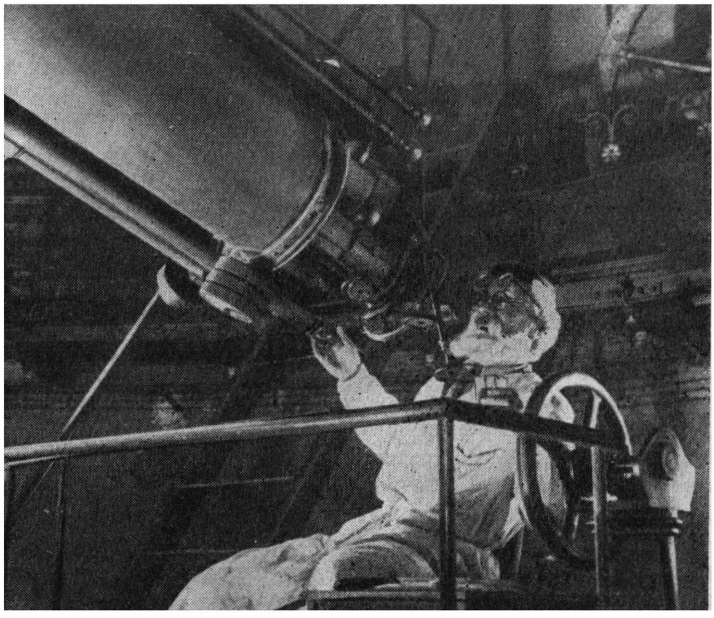
После Великой Отечественной войны советские ученые и конструкторы приступили к созданию ракет различного назначения. Качественно новым этапом исследований верхних слоев атмосферы и ближнего космоса был запуск геофизических ракет и ракет с живыми существами на борту.

В это время на студии «Моснаучфильм» создается специальная киногруппа под руководством режиссера Николая Андреевича Чигорина. Она приступила к съемкам научных фильмов, посвященных ракетостроению.

— В 1947 году я приехал с операторами на стартовую площадку. Строительные работы только принимали огромный масштаб,— рассказывает Н. А. Чигорин.— На «площадке» я познакомился с Сергеем Павловичем Королевым. Беседы с ним имели огромное значение как в творческом, так и организационном плане... Он внушил нам веру в успех, разъяснил, что, где, когда и зачем нужно снимать, каким должен быть фильм, нужный ученому и конструктору.

Случилось так, что ответственный работник, одно время замещавший С. П. Королева на «площадке», создал для кинематографистов настолько сложные и трудные условия в работе, что режиссер вынужден был найти Эс Пе (так называли Сергея Павловича) и, пожаловавшись ему, попросил помощи. Эс Пэ вместе с режиссером приехал на «площадку», нашел ответственного работника, отвел его в сторону и сказал ему: «Это наши товарищи, они работают совместно с нами, им нужно помочь, дать возможность запечатлеть на пленке то, что им нужно...»

Когда была готова одна из первых картин о запуске ракет, С. П. Королев посмотрел ее, поблагодарил кинематографистов, пожал им руки, а затем, как бы невзначай, тактично, тщательно подбирая слова, чтобы не обидеть кого-нибудь, сказал, что вот сняты пусковая



Герой «Космического рейса» академик Седов (артист С. Комаров) занят астрономическими наблюдениями

площадка, различные службы и сам запуск ракеты, но фильм не разъясняет, зачем произведен пуск, каковы его научные и технические цели, наконец, не показана система управления ракетой.

— Мы получили удивительно тактичный, чрезвычайно важный предметный урок,— заключил Н. А. Чигорин.

После одного весьма удачного запуска ракеты все поехали в столовую. С. П. Королев был радостно настроен, как вдруг он заметил огорченное лицо режиссера и спросил:

— Запуск был хороший, почему же вы не радуетесь?

— Верно, запуск был прекрасный,— согласился Чигорин, — но в небе не было ни одного облачка. Какой же получится кадр? Из-за серого фона теряется все впечатление от старта...

Сергей Павлович засмеялся и, понимая профессиональные заботы и огорчения кинематографистов, сказал:

— Получается так, что кино заставит нас и облака нагонять, чтобы кадр запуска был красивый?.. Что ж, попробуем... Кино — великая сила!

Пришло время запусков первых в мире межконтинентальных ракет-гигантов.

Фильм о них был готов, его посмотрел С. П. Королев и сказал режиссеру Н. Чигорину и его ассистентам Г. Косенко, Б. Дембицкому:

— Фильм снят хорошо. Все, с точки зрения науки и техники, правильно. Но неправильно, что вы всю нашу работу показываете обособленно, в отрыве от страны, от достижений промышленности, достижений науки. Мы не могли бы идти вперед, не будь у нас жаропрочных материалов, необходимых приборов и аппаратов. И, хотя ваш фильм сугубо научно-технический, вы должны показывать и нам, ученым и техникам, что наше дело — это дело всего народа, партии, всей страны.

Помимо натурных съемок, Главного конструктора интересовали мультипликационные работы. Он высоко ценил мультипликации, выполненные художником Н. Подольской, полагая, что они показывают пример того, как нужно в рисунке раскрывать невидимые глазу

процессы, работу механизмов, двигателей, средств наведения и управления.

— Все должно быть понятно, доступно,— не раз указывал Главный конструктор.— При этом все должно быть точно.

Среди тех, для кого космонавтика определила главную тему творчества, стоит назвать режиссеров Н. Чигорина, Г. Косенко, Б. Дембицкого, П. Клушанцева, операторов А. Филиппова, А. Кунина, Ф. Богдановского, С. Рылло.

Упомянем также имя писателя-сценариста Бориса Ляпунова. Его биография по-своему очень характерна. Начитавшись К. Э. Циолковского, школьник из Кирова послал ему письмо в Калугу. От ученого прибыл объемистый пакет с его брошюрами. Подарок сыграл решающую роль в дальнейшей судьбе школьника.

В 1948 году вышла в свет книга Б. Ляпунова «Ракета». Она открыла перед читателями те области науки и техники, где фантазия уже утрачивала свою необычайность. Научным редактором книги «Рассказы о ракете» был лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда, профессор М. К. Тихонравов, конструктор первой советской ракеты с жидкостным двигателем «09».

В содружестве со сценаристом В. Соловьевым Борис Ляпунов написал сценарий фильма «Дорога к звездам», по которому режиссер «Леннаучфильма» П. Клушанцев, оператор М. Гальпер, операторы комбинированных съемок А. Лаврентьев и А. Романенко сняли большой исторический и в то же время фантастический фильм. Он рассказывал о гениальном русском ученом — основоположнике космонавтики К. Э. Циолковском (в роли Циолковского снимался артист Г. Соловьев), об этапах развития ракетной техники, о принципах действия ракет. В то же время это был и фильм-мечта, фильм о грядущем.

В прессе обсуждались возможности жизни человека вне Земли, вспоминались старые фантастические романы и рассказы о полетах на Луну. Возрос интерес к ракетной технике. Когда «Огонек», еще до запуска Спутника, опубликовал серию моих очерков и репортажей «Спутник Земли» и «Штурм космоса», они были перепечатаны многими зарубежными газетами и журналами и переданы по радио. Некоторые иностранные комментаторы спрашивали: что представляют собой очерки в «Огоньке» об устройстве первых ракет и самого спутника — фантазию или реальность? Одни говорили: «Это утопия»,— другие утверждали: «Москва открывает свои тайны...» Явно озадачены были злопыхатели из тех буржуазных газет, которые рьяно убеждали читателей и радиослушателей, будто СССР вообще не в состоянии создать спутник.

Космическая тема захватила одного из замечательнейших художников кино Александра Довженко, жадного до всего нового. В декабре 1954 года — задолго до запуска первого спутника — на Втором всесоюзном съезде писателей Александр Петрович Довженко страстно и убежденно говорил:

«Как известно из высказываний крупнейших ученых человечества, в ближайшие сорок лет, то есть до двухтысячного года, человечество обследует всю твердь солнечной системы... При жизни доброй половины нас, а может быть, более 90 процентов, эта задача будет решена... Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических? Кинематография. Какие просторы раскрываются для творчества перед современным писателем кино! Сколько открытий ждет его в этой изумительной деятельности!»

Размышляя вслух, делясь своими мыслями и чувствами с товарищами по перу, Александр Довженко, в сущности, делился своими планами задуманного им фильма «В глубинах космоса». После смерти художника были опубликованы наброски сценария и отдельные его заметки. «Все сделать,— писал он,— чтобы в сценарии не было символики, а была новая поэзия, новая героика и лиризм нового мировидения. Этот фильм — новая поэма о человеке второй половины XX века, о решении величайшей из сверхзадач человечества».

Создатели «Космического рейса» показывали и трудности, с которыми столкнутся космические путешественники

Довженко развивал, конкретизировал свою мысль:

«Все сделать так, чтобы фильм не получился трагедийным... Это будет фильм разумный и радостный, прославляющий человеческий гений, а не гнетущий, не подавляющий сознание людей.

Полный увлекательнейшей зрелищности, вмещающий в себе огромные пространства, и время, и движение в пространство, то есть новое ощущение мира, он будет одинаково интересен и академикам и детям».

Предчувствия не обманули А. Довженко — наука семимильными шагами приближалась к историческому рубежу штурма космоса.

...Приблизился сентябрь 1957 года. До запуска первого спутника оставалось всего семнадцать дней, когда в Москве, в том же Колонном зале Дома Союзов, где в 1954 году на съезде писателей говорил о космосе А. Довженко, торжественно отмечалсь 100-летие со дня рождения основоположника космонавтики К. Э. Циолковского. Зал был переполнен, сияли хрустальные люстры, слепяще светили кинематографические юпитеры — «хроникальный сюжет» снимал оператор ЦСДФ. В это время его коллеги-кинооператоры Центральной студии научно-популярных фильмов А. Филиппов, Ф. Богдановский, И. Канаев, А. Казнин, ассистенты кинооператоров М. Бесчетный, О. Лебединскпй, Б. Ланин с режиссером Н. Чигориным, его ассистентами Г. Косенко, Б. Домбровскпм и директором картины Ю. Купрпяновым готовились к историческим съемкам в Байконуре. Жили они то в железнодорожных вагончиках, то в финском домике, вставали чуть свет, чтобы до вечерней зари запечатлеть на пленке подготовку к запуску спутника. Занятые множеством своих дел, кинематографисты не успели снять отлет из Байконура в Москву академика Сергея Павловича Королева — он должен был выступить в Колонном зале с докладом «О практическом значении научных и технических предложений Циолковского в области ракетной техники».

Как верный ученик К. Э. Циолковского С. П. Королев счел для себя обязательным вырваться из круговорота предстартовых дел и, подготовив доклад, полететь с ним в Москву.

С. П. Королеву было предоставлено слово. Он не спеша вышел к трибуне и спокойно, по ходу доклада, сказал:

— В ближайшее время с научными целями в СССР и в США будут произведены первые пробные пуски искусственных спутников Земли.

Это необычайной важности сообщение не вызвало, однако, как мне показалось, обязательного в таком случае взрыва восторга. Аудитория, видимо, сочла заявление ученого просто за фантастический экскурс в будущее.

А будущее стояло у дверей. После доклада С. П. Королев вернулся в Байконур. Его с нетерпением ждали там ученые, конструкторы, рабочие и, конечно, кинематографисты. При всей своей занятости Сергей Павлович и на этот раз нашел время встретиться с членами киногруппы. Он спросил режиссера Н. Чигорина, все ли готово к съемкам? Отдал тотчас распоряжение помочь операторам, высказал им и режиссеру свои пожелания и вновь заметил:

— Снимайте все. Иначе история вам не простит...

Бесстрашный, отчаянно смелый оператор А. Филиппов стал просить С. П. Королева разрешить ему снимать старт «рядом с огнем», как он это уже проделывал не раз вместе с Федором Богдановским, Анатолием Казниным при съемках запусков межконтинентальных ракет. С. П. Королев, любивший А. Филиппова за его смелость и веселый характер, выслушал оператора и сухо сказал:

— Приказываю строго соблюдать правила безопасности. В виде исключения разрешим вам находиться ближе всех к старту, но только на р а з у м н о безопасном расстоянии.

Операторы уже сняли, как на стартовую позицию привезли по стальным рельсам сочлененную со спутником ракету. Фермы обслуживания приняли ракету в свои объятия и установили в заданной позиции. Прошла заправка топливом. Закончились все приготовления. Операторы и их ассистенты снимали без устали восемью камерами. Ассистенты едва успевали перезаряжать кассеты, перетаскивать с места на место аппаратуру.

Звездной прохладной ночью в степном Байконуре С. П. Королев в последний раз осмотрел освещенную прожекторным светом ракету и выслушал сообщения о ее готовности к старту. Его спокойствие, воля и вера в успех передавались стартовой команде.

Я не раз спрашивал потом С. П. Королева, о чем он думал в минуты перед историческим стартом? Что волновало его? Каким он видел тогда будущее космонавтики?

— Волноваться было некогда... — отвечал Сергей Павлович. — Но это я, понятно, шучу. Мы ведь понимали, что держим ответственнейший экзамен. Что выполняем важнейшее задание партии, Родины. Мы долго и тщательно готовились к этой ночи... И, конечно, по-своему волновались.

Разорвет ли человек извечные путы земного притяжения и сможет ли в будущем осваивать бескрайние просторы околосолнечного пространства или ему, человеку, суждено обитать только на своей маленькой голубой планете: вот глубочайший смысл эксперимента. Он захватил всех, кто был на старте и, естественно, волновал кинематографистов. Они старались снимать все, что можно было снимать ночью при искусственном свете.

Пришла минута, когда С. П. Королев посмотрел на звезды, на ракету, на циферблат своих часов и подал какой-то знак. На стартовой площадке появился горнист. В ночи, заглушая шум стартовых механизмов, прозвучал горн, оповещая о наступлении новой, космической эры.

И вот землю сотрясли рев, гул и грохот старта. Ночь осветили всплески огня.

Над степью пронесся восторженный крик — ракета пошла! Спутник устремился в небо.

— Ура!— кричали люди.— Ура! Ученые и механики, конструкторы, монтажники, кинематографисты обнимали друг друга, целовались и пели.

Стихийно возник митинг. С. П. Королев взволнованно сказал:

— Сегодня совершилось то, о чем мечтали лучшие умы человечества. Пророческие слова Константина Эдуардовича Циолковского о том, что человечество навечно не останется на Земле, начинают сбываться. Сегодня на околоземную орбиту выведен первый в мире искусственный спутник. С выходом его начался штурм космоса.

«Бип-бип-бип» — Земля услышала радиопозывные спутника.

После сообщения ТАСС о запуске первого

в мире искусственного спутника Земли наступило время невиданных по масштабам киносъемок. Тысячи кино- и телеоператоров, миллионы фотолюбителей снимали все, что так или иначе было связано со спутником. Они снимали ученых, наблюдавших в астрономических обсерваториях за полетом «железного шара» снимали на площадях и улицах толпы людей, обсуждавших величайшее событие. В экстренных киновыпусках приводились высказывания крупнейших ученых, отклики мировой печати.

«Ночь 4 октября 1957 года, — сообщало агентство Юнайтед Пресс, — имеет историческое значение для всего западного мира. Любые томительные сомнения, скептитизм или умаление научных достижений России внезапно рассеялись. Советские ученые заявили, что они могут сделать и сделали то, что величайшие гении западного мира все еще не могут сделать».

Выдающийся французский ученый-физик Жолио-Кюри заявил: «Это выдающаяся, великая победа человека, которая является поворотным пунктом в истории цивилизации. Человек больше не прикован к своей планете».

Все люди Земли выучили это русское слово: «спутник».

Рухнули утверждения враждебной пропаганды о «слабости» и «отсталости советской науки», о «неспособности русских создавать космические системы». Мир жаждал видеть спутник, и люди увидели его на кино- и телевизионных экранах. Даже самые ярые противники Советского Союза вынуждены были демонстрировать в своих кинотеатрах и показывать по телевидению кинокадры спутника.

Вскоре стал демонстрироваться и сделанный ранее полнометражный научно-популярный фильм «Дорога к звездам». В том же, 1957 году зрители познакомились и с научно-популярным фильмом «Первые советские спутники Земли», созданном на Центральной студии документальных фильмов режиссерами М. Славинской и Н. Чигориным по сценарию А. Сазонова. В съемках фильма принимали участие операторы О. Арцеулов, И. Канаев, А. Кочетков, А. Лебединский, Н. Лыткин, В. Микоша. Фильм показывал широкую картину истории возникновения и развития идеи создания ракеты и искусственного спутника Земли. Зрители знакомились с тем, как был создан и запущен спутник.

Так, следом за первым в мире искусственным спутником Земли стартовал «космический» кинематограф.

Ступени к звездам

«Забросив» на космическую орбиту небольшой серебристо-серый алюминированный шар спутника весом 83,6 килограмма, человек стал перед задачей задач: сможет ли он сам покинуть планету и шагнуть в загадочные миры.

Когда-то, миллионы и миллионы лет назад, жизнь вышла из океана на сушу и, приспособившись к новым для нее условиям, достигла наивысшего расцвета — явился человек — великое мыслящее творение природы.

Думая о будущем человечества, К. Э. Циолковский писал: «Планета есть колыбель разума, но нельзя вечно жить в колыбели». Ученый утверждал, что люди покинут Землю и, освоив беспредельное околосолнечное пространство, обретут величайшую власть над природой. Не все были согласны с Циолковским. Иные ученые утверждали, что космос — это губительный вакуум, смертоносные излучения, опасные метеоритные ливни, убийственная невесомость, а это исключает какую-либо возможность разумной жизни вне Земли.

Быть или не быть?.. — решалось внеземное будущее человечества.

В этих чрезвычайно сложных условиях советские ученые должны были первыми дать четкий и ясный ответ. От него зависело будущее космонавтики. Всемирно-историческая заслуга советских ученых состоит также и в том, что, опираясь на марксистско-ленинское учение о развитии естествознания, они уверенно разработали программу исследования и освоения космического пространства. Осуществляя ее, ученые провели серию экспериментов, приблизивших время космического полета человека.

Вскоре после старта первого спутника «Правда» писала, что «так же, как это было на высотных ракетах, в Советском Союзе будет запущен спутник, имеющий на борту животных в качестве пассажиров, и будут проведены длительные наблюдения за их поведением и протеканием физиологических процессов».

Какое животное должно полететь в космос первым?

Собака, сказали ученые. В Колтушах, где работал великий Павлов, установлен ей памятник, как разведчику науки. Собака должна и теперь помочь человеку в космосе.

Задолго до того, как Лайка заняла свое место на борту второго спутника, ученые в содружестве с кинематографистами проделали огромную подготовительную работу. Не первый год занимались они исследованием состояния живых существ на больших высотах. С помощью геофизических ракет совершали высотные полеты собаки, кошки, крысы и мыши. Тогда-то и выяснилось, что ученым не обойтись без кинокамеры. Многочисленные съемки, проведенные во время летных биологических экспериментов в «бассейне невесомости» на борту самолета, в испытательных камерах и, конечно, на ракетах, позволили научным сотрудникам увидеть то, чего они никогда бы не увидели, не имея в своем распоряжении экрана.

Академик Н. М. Сисакян внушал кинооператорам мысль о необходимости серьезно изучать научные проблемы, жить интересами передовой науки, чтобы понимать основной смысл съемок, не мешая при этом ходу эксперимента своей съемочной аппаратурой, особенно осветительными приборами.

Найти и выбрать нужную собаку оказалось делом непростым. И тут тоже понадобилась помощь кино. Операторы не раз отправлялись вместе с учеными в поездки по Москве в поисках нужных псов. На практике было уже установлено, что нет лучше собак для полетов на ракетах, чем дворняги — эти псы привыкли к суровой жизни, они выносливы, крепки, не боятся простуд и лишений. Кинооператоры сняли и ту простую дворняжку, которая потом получила всемирную известность под именем Лайки.

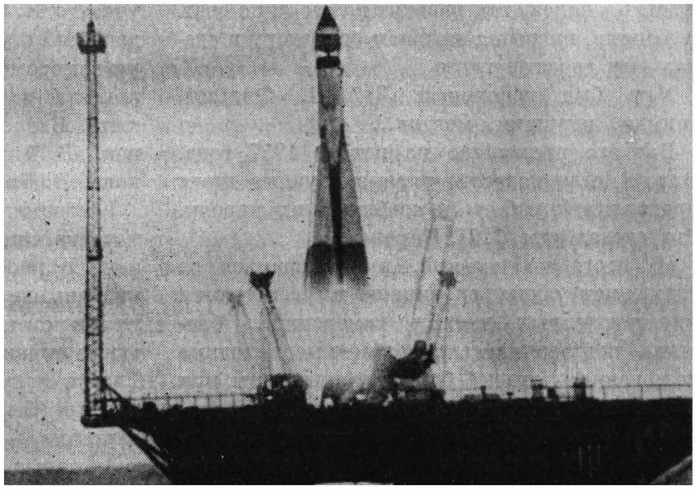
Человек ко всему привыкает... Но снимая днем и ночью собак, некоторые кинооператоры и режиссеры, выпускники ВГИКа огорчались. Когда-то они мечтали о широких публицистических кинополотнах, а тут... кропотливые, внешне однообразные научно-технические съемки в лабораториях института. Эти съемки были так далеки от студенческих «идеалов»! Но постепенно, входя в кипучую, полную поисков и открытий научную жизнь института, видя, как с их участием рождались новые области наук, решались необычайной сложности задачи и все вокруг веяло романтикой поиска и героизмом первооткрытия, операторы сами увлеклись съемками экспериментов. Все было внове и требовало таких приемов и такого совершенствования киноаппаратуры, о каких никто никогда до этого не мог говорить им во ВГИКе. Многое приходилось делать самим, связываться с заводами и фабриками, выпускающими аппаратуру и пленку, с учеными и конструкторами, разрабатывающими съемочную технику, и общими усилиями создавать космический кинематограф.

Кино шло в науку, а наука шла в кино.

Многие научные сотрудники самостоятельно стали осваивать кинематографическую технику, они брались за перо и писали научные сценарии, занимались съемками и режиссурой. Единение сил профессионалов-кинематографистов и научных работников кинолюбителей обеспечивало проведение съемок чрезвычайно важных новаторских экспериментов. В науке многое решалось впервые, и кино двигалось вперед рука об руку с наукой.

Режиссером съемок подготовки и полета Лайки стал Борис Михайлович Дембицкий, работавший до этого ассистентом режиссера Н. А. Чигорина. Это был энергичный и эмоциональный человек.

Второй спутник был уже не шар, а конусообразное тело, внутри которого разместилась научная, измерительная аппаратура, а также герметическая кабина — обитель первого в мире живого космического путешественника — собаки Лайки. Поражал вес второго



Авторы документального фильма «Первые советские спутники Земли» познакомили зрителей с первенцем советской космонавтики

спутника: 508,3 килограмма. На его борту находилась аппаратура для исследования космических лучей и изучения температуры и давления; аппаратура для передачи данных научных наблюдений на Землю; два радиопередатчика. Но, конечно, особое значение имела герметическая кабина с Лайкой.

Оператор А. М. Беспалов снял во всех подробностях туалет Лайки перед ее посадкой, а также момент, когда Лайку одели в специальное снаряжение и осторожно поместили в герметическую кабину.

Нет. Она не вернется на Землю... Это знал оператор. Еще лучше его знали это ученые, снаряжавшие собаку в космический путь. В ту пору наука и техника не располагали средствами, обеспечивавшими возвращение летательного аппарата из космоса на Землю. Милая и умная дворняжка ценой своей жизни должна была дать ответ на главный вопрос: способно ли теплокровное живое существо находиться в космосе?

— Больше крупных планов! — понизив до шепота голос, приказывал оператору Борис Михайлович Дембицкий.

Незадолго до старта Лайки С. П. Королев встретил Б. М. Дембицкого, расспросил его о готовности кинематографистов к работе, подсказал: «Снимите Лайку наверху, перед прощанием... Это будет замечательный кадр!»

3 ноября 1957 года впервые живое существо покинуло породившую его планету. Летая по эллиптической орбите, второй спутник удалялся от Земли до 1671 километра в апогее — почти вдвое дальше, чем первый.

Едва мир узнал о полете Лайки, как со всех концов света примчались в Москву запросы от кинофирм и телевизионных компаний: немедленно выслать фильм о Лайке. Обозреватели наперебой заговорили о «чуде» — русские только что запустили первый спутник, а вот на орбите — второй, да еще с космическим путешественником на борту!

Режиссер и оператор сняли момент, когда профессор Владимир Иванович Яздовский докладывал Государственной комиссии, а затем Сергею Павловичу Королеву результаты полета четвероногого разведчика космоса.

Сергей Павлович радостно заулыбался, когда ему стало известно, что физиологические процессы в организме Лайки, значительно изменившиеся при воздействии перегрузок, в условиях невесомости пришли к норме. Лайка стала реже и глубже дышать, движения ее сделались плавными, нормально заработали сердце и мозг. Лайка жила!

Королев был так обрадован этими новостями, что не заметил, как его снимает

А. М. Беспалов, как наводят на его лицо свет. А заметив, погрозил пальцем оператору и сделал ему грозные глаза.

Мир был всполошен Лайкой. Фильмы, снимки, игрушки, модели...

Все это произошло на исходе 1957 года. Важно было подвести первые научные итоги проделанной работы и сообщить их народу. Это сделал сам С. П. Королев.

«В итоге наблюдений, проводившихся за движением обоих спутников и регистрации многочисленных данных измерений... блестяще подтвердились все основные исходные положения, которые были использованы при создании советских спутников,— писал ученый.— Огромный интерес представляет впервые осуществленное на втором спутнике изучение биологических явлений при полете живого организма в космическом пространстве...»

И вот, полный веры, вдохновленный успехом, С. П. Королев записал:

«Наступит и то время, когда космический корабль с людьми покинет Землю и направится в путешествие на далекие планеты, в далекие миры.

Сегодня многое кажется лишь увлекательной фантазией. Но на самом деле это не совсем так. Надежный мост с Земли в космос уже перекинут запуском советских искусственных спутников, и дорога к звездам открыта!»

Первый корабль

Вскоре после запусков первого и второго искусственных спутников Земли на экраны вышел научно-популярный фильм «Автоматы в космосе».

Уже тогда, в 1958 году, он рассказал о той части советской программы исследования космического пространства, которая основывалась на использовании автоматов. Картина была поставлена на студии «Моснаучфильм» режиссером К. Домбровским по сценарию Э. Двинского. Снимал картину оператор Д. Гасюк.

Значительным кинематографическим событием 1958 года стал художественный фильм «Человек с планеты Земля» — о жизни и научной деятельности замечательного русского ученого К. Э. Циолковского. Фильм был создан на студии им. М. Горького в Москве режиссером Б. Бунеевым по сценарию В. Соловьева и В. Ежова; оператор — М. Пилихина. В главных ролях снимались Ю. Кольцов, В. Дихтер, Ю. Кротенко, Н. Меньшикова, В. Балашов, Г. Бударов, В. Трошин.

Космическая тема прочно входила в кинематограф и приобретала все большее значение. Бурное развитие науки требовало «космизации» кинематографа — специального улучшения съемочной и осветительной аппаратуры, выдвижения новых творческих кадров. Третий искусственный спутник Земли, запущенный 15 мая 1958 года, был уже настоящим гигантом — он весил 1327 килограммов, из которых 968 килограммов, то есть почти тонна, приходились на научную аппаратуру. 2 января 1959 года была запущена первая космическая станция в сторону Луны. 12 сентября того же года была запущена вторая космическая станция «Луна-2», которая впервые в мире 14 сентября в 0 часов 02 минуты 24 секунды по московскому времени осуществила жесткую посадку на поверхности Луны. 4 октября 1959 года стартовала автоматическая станция «Луна-3», которая принесла невиданный успех фотографии, а с ней и кино.

Занимаясь съемками стартов, подготовки ракет, станций и спутников, операторы и их ассистенты вместе со специалистами принимали участие и в подготовке выдающегося фотокосмического эксперимента, ошеломившего миллионы людей на Земле. Смысл его заключался в следующем. Станция «Луна-3» после старта, 6 октября в 17 часов 30 минут прошла в 7000 километрах от поверхности Луны и, продолжая свое движение по расчетной траектории, удалилась от ее поверхности до 65 000—68 000 километров. Тогда-то автоматическая станция и стала фотографировать обратную сторону вечной спутницы Земли.

Фотографирование продолжалось 40 минут. Кадры снимались длиннофокусным и короткофокусным объективами на специальную 35-миллиметровую пленку. Фотокамеры засняли почти половину поверхности лунного шара.

Автоматы, установленные на борту станции, произвели проявку отснятой пленки, а фототелевизионное устройство передало полученные фотографии на Землю. Уникальный эксперимент по фотографированию и передаче из космоса изображений другого небесного тела дал возможность советским ученым составить первый в мире лунный глобус.

В маленьком кабинете-«келье», примыкавшем к его рабочему кабинету, С. П. Королев повесил на стенах фотографии Луны. При встречах с кинематографистами он шутливо говорил:

— Теперь кино нужно выходить вперед!

С. П. Королев любил кино. Он высоко оценил его значение как средства научного исследования и широко использовал в практической работе ученого и конструктора. После 1947 года, когда на стартовой площадке появились первые кинооператоры, Сергей Павлович ввел в систему — при первой возможности время от времени забираться в просмотровый зал и там смотреть фильмы о производстве ракет, о доставке их на старт, о включении двигателей и их работе в момент запуска. Его мало интересовали всякого рода кинематографические «украшательства», скорее они его раздражали — ему нужны были в первую очередь кинодокументы о том, как «пошла» ракета или почему она «закапризничала» и... взорвалась.

Если экран хотя бы в самой малой мере позволял выявлять неполадки на старте, в цехе, на сборке, Главный заставлял «крутить» фильм два, три, десять раз, пока не получал с экрана ответ на волновавший его научный или технический вопрос.

После серии успешных запусков искусственных спутников Земли и «лунников» советская наука вплотную подошла к решению задачи полета человека в космическое пространство.

Важно было определить: как, каким путем следует человеку проникнуть в космос? Для этого следовало выбрать одну из двух дорог: или взлететь на ракете по вертикали, как это не раз проделывали с собаками, или же организовать полет человека в специальном корабле по орбите. Учитывая опыт вертикальных полетов собак на геофизических ракетах на высоты до 100—200 километров, вначале усиленно рекомендовалось совершить именно такой, уже испытанный, отработанный вертикальный полет на высоту до 200 километров. По мысли авторов проекта — а ими были видные ученые, в том числе и некоторые ближайшие сотрудники С. П. Королева,— такой, вполне реальный баллистический рейс позволит космонавту, вырвавшись на несколько минут из атмосферы Земли, испытать на себе невесомость, «попробовать» космос.

С. П. Королев решительно возразил против баллистического полета. Он утверждал, что подобный эксперимент мало что даст науке и технике, задержит работы по исследованию и освоению космического пространства. Только орбитальный полет на высотах 200—300 километров над Землей позволит решить задачу задач: может ли человек длительное время жить и работать в космосе?

Проект С. П. Королева был поддержан ЦК КПСС, Советским правительством. В один из дней, когда затихла научная дискуссия, Сергей Павлович созвал всех руководителей-конструкторов и производственников. Когда все собрались, вошел Сергей Павлович — в черном костюме с Золотой Звездой Героя Социалистического Труда.

— Здравствуйте, товарищи! Так экстренно собрал я вас вот по какому вопросу. Я только что вернулся из Центрального Комитета. Там очень интересуются ходом создания космического аппарата для полета человека. Все мы должны ясно себе представить, какое доверие нам оказывается...

Наступила горячая пора на заводе, на испытательном полигоне. После утверждения орбитального полета нужно было точно решить — каким должен быть корабль, способный унести человека в космос, какова его форма, вес, конструкция? Как возвратить его на Землю? Прежде всего нужно было определить вес корабля, а он зависит от мощности ракеты. В 1960 году была уже испытана ракета-носитель, способная вывести на орбиту полезный груз весом около 4,5 тонны.

Наконец пришло время, когда расчеты, чертежи и схемы превратились в макет, затем и в «изделие» — в первый корабль «Восток».

Особый интерес проявил С. П. Королев к съемкам запуска первого экспериментального космического корабля этого типа. Он встретился с режиссером Г. Косенко, с операторами и коротко посоветовал им:

— Снимайте все! Снимайте как можно больше. Нам нужны детали и общие планы. История вас не забудет.

Ракета «Восток» заняла свое место на стартовой площадке. Застыли у съемочных камер операторы А. Филиппов, В. Суворов, А. Беспалов, М. Бесчетнов. В кабине корабля тогда не было ни животных, ни растений, важно было установить в полете, как действует корабль, как работают его системы, приборы, аппараты и, что особенно важно, как совершит он посадку в определенном районе.

Полет прошел весьма успешно, и С. П. Королев потребовал, чтобы как можно быстрее ему показали все съемки. Он впился в экран. Иногда хмурился, что-то прикидывая в уме, щурил глаза, пожимал плечами. Запуск первого корабля-спутника предназначался для отработки и проверки всех систем, обеспечивающих безопасный полет человека и его возвращение на Землю. С помощью экрана С. П. Королев наблюдал за действием систем на старте, за тем, как началось истечение огненных струй из дюз, как поднималась ракета и выходила на траекторию полета.

После просмотра С. П. Королев, окруженный учеными и конструкторами, горячо обсуждал интересовавшие всех моменты старта, а затем, подойдя к режиссеру, подсказал ему, что нужно будет снимать дополнительно при запуске второго корабля-спутника.

Старт его был назначен на 19 августа 1960 года. Полет второго корабля-спутника представлял особый интерес: на его борту находился целый зверинец: собаки Белка и Стрелка, 6 черных и 6 белых лабораторных мышей, несколько сот насекомых и растения — традесканция и хлорелла.

...Стих рев сирены. Со стартовой площадки по крутой дороге промчались последние автомашины. Все ушли в укрытие, только на поверхности земли, у небольшого окопчика остались кинематографисты. У входа в их окоп стоял полевой телефон.

Застыла степь. Всюду тишина. Ни ветра, ни шума. Казалось, небо тоже выжидало, когда свершится необычайное событие.

Владимир Суворов, Александр Филиппов, Михаил Бесчетнов и их товарищи, расставив съемочные камеры, молча курили. Все было ими выверено, уточнено, объективы смотрели в одну точку, где стояла ракета. Это метров 300—400 от операторов. Около ракеты ни души. Только одна она величаво и строго рисовалась на фоне неба и степи.

Объявлена минутная готовность... Операторы замерли. Они были похожи на снайперов... Осталось 5 секунд. В визире камер — ракета. Только ракета!

Вспоминая старт «Ноева ковчега», Владимир Суворов рассказывает:

— Мои руки автоматически нашли стопоры горизонтальной и вертикальной панорам штатива и опустили их. Взялся за панорамную штангу. Все переключилось на зрение. Теперь для нас ничего не существовало, кроме прямоугольника визира, в котором по центру, занимая собой весь кадр, стояла ракета.

Мелькнул красноватый отсвет. В кадре — столб огня. И все это красочное великолепие несколько позднее сопроводилось оглушительным ревом заработавших двигателей ракеты. В визире — огненные столбы, вырывавшиеся из сопел двигателей. Ракета стала плавно подниматься вверх, все ускоряя свой полет. Гигантский водопад пламени оканчивался тонким полупрозрачным языком. Рев двигателей постепенно затихал. Ракета уходила все дальше и дальше. Вот она прорезала легкие облака, и стало видно голубое августовское небо.

Заканчивая свой рассказ, Владимир Суворов признался:

— Только выключив камеру, я почувствовал, как устал...

Второй корабль с животными и растениями на борту благополучно приземлился в заданном районе, отклонение точки касания с зем-

Неотступно следили операторы за событиями на космодроме и сняли для документального фильма «Первый рейс к звездам» подготовку к полету космического корабля «Восток» (1961)

лей от расчетной составило всего лишь 10 километров. Около космического корабля опустились вертолеты. Прилетевший кинооператор снял общий вид корабля, раскинутый ветром по земле парашют, момент открытия люка и появление невредимых космических путешественниц Белки и Стрелки. Собак обнимали, их передавали из рук в руки. Все, кто был на финише второго корабля, радовались и поздравляли друг друга с победой — впервые из космоса вернулись на Землю четвероногие разведчики науки.

На просмотр фильма, который в шутку назвали «Ноев ковчег», С. П. Королев пригласил ученых, конструкторов, специалистов и, когда кончилась картина, попросил вторично показать, как Белка и Стрелка, завершив космический рейс, прыгали на степной земле.

— Спасибо. Большое спасибо! — тепло поблагодарил С. П. Королев кинематографистов. Он говорил так, словно это они организовали необычайной важности эксперимент.

Нужны кинодокументы!

Пришла пора готовить к космическому полету человека. Но кто сможет перенести все трудности и неожиданности рейса в мир тайн и загадок? Людей какой профессии и как целесообразнее всего отбирать в космонавты? Сейчас подобные вопросы могут показаться наивными. В ту пору от их решения зависело многое.

Будущих космонавтов, предлагали одни ученые, следует искать среди моряков подводного флота, они наиболее смелые и выносливые, умеющие к тому же переносить неудобства рабочих будней в весьма ограниченном, замкнутом пространстве подводной лодки.

Другие рекомендовали отбирать кандидатов из числа альпинистов и парашютистов: им не страшно кислородное голодание.

Наибольшую активность проявили авиаторы. Они верили: космонавтами должны быть летчики.

— Космонавтика — продолжение авиации,— писал и говорил на заседаниях и научных конференциях Герой Советского Союза Н. П. Каманин,— следовательно, без хорошо подготовленного, опытного пилота, командира корабля, обойтись в полете будет невозможно. Другое дело, что, становясь космонавтами, летчики будут познавать новые для них дисциплины, в частности, глубже изучать небесную механику, ракетное дело, медико-биологические и другие дисциплины, будут участвовать в проведении научных экспериментов.

В результате дискуссии последовало решение: отряд космонавтов комплектовать из среды пилотов. В авиационных гарнизонах начался отбор лучших летчиков, и те из них, которые прошли местные комиссии, ехали

в Москву, в специальный авиационный госпиталь. Здесь их ждали врачи и... кинооператоры.

Начальник госпиталя познакомил кинематографистов с «испытательным хозяйством»— операторы увидели маленькую центрифугу, осмотрели барокамеру, сами попробовали посидеть на вибростенде. Оператор с ассистентом выбрали «точку» для съемок в тихом, спокойном зале, где кресла в льняных чехлах стояли перед стеклянными аквариумами.

— Тишина, покой, безмолвие подводного царства —лучшее средство для успокоения...— шутливо пояснил начальник госпиталя.

В госпиталь на отборочную комиссию приехали Гагарин, Титов, Николаев, Попович, Быковский, Леонов... Кинооператоры снимали их то на прогулке, то около аквариумов, то за игрой в шахматы. Съемки... съемки. Кассета за кассетой... Психолог просил снять быстро возбуждавшихся летчиков во время спора, на прогулке, и оператор снимал.

— А что, если мы не тех снимаем? — забеспокоился А. Беспалов.— Пленка у нас прямо «горит».

— Нужно снимать больше и подробнее, ваши киноматериалы будут нужны комиссии как дополнительные документы при отборе летчиков в космонавты,— ответил будущий начальник Центра подготовки космонавтов Е. А. Карпов.

Наконец в 1959 году собралась авторитетная комиссия. Председатель Н. П. Каманин пригласил первых кандидатов в космонавты, и когда те, в халатах, вошли в зал, вспыхнул кинематографический свет.

Юрий Гагарин стоял перед комиссией, сверкая своей неповторимой белозубой улыбкой. Легко и свободно отвечал он на вопросы.

Ассистент подносил оператору кассеты, тот быстро перезаряжал камеру. От раскаленных юпитеров пахло каленым железом. Комиссия запротестовала — свет выключили. Но вскоре опять возобновилась съемка.

На просмотре отснятого киноматериала члены комиссии видели Гагарина то в кругу товарищей, то на прогулке, то на приеме у врача, то в момент испытаний в барокамере и на центрифуге. Когда работа комиссии подходила уже к концу, понадобилось просмотреть еще и еще раз, смотрели до ночи.

Первый отряд будущих космонавтов, созданный из летчиков Военно-Воздушных Сил Советской Армии, первоначально разместился на Московском Центральном аэродроме имени М. В. Фрунзе. Для выполнения начального авиационного раздела программы это была подходящая база. Отряд получил помимо жилых помещений склады и лабораторный корпус.

В нескольких шагах находилась Военно-воздушная академия имени Н. Е. Жуковского с ее первоклассной учебной базой и профессорско-преподавательским составом. По соседству — плавательный бассейн и благоустроенный спортивный комплекс ЦСКА.

Операторы снимали будущих космонавтов на Центральном аэродроме, в учебном классе, на субботнике — они очищали дорожки, убирали дрова, вносили в классное помещение оборудование. Работали летчики весело, задорно и дружно. Уже тогда операторы заметили, что среди приехавших стал выделяться Гагарин. Он чаще появлялся в кадре то с лопатой на субботнике, то с указкой у доски, то на трибуне собрания. К нему тянулись товарищи, слушали его, он становился для них авторитетом. За плечами внука путиловского рабочего Юрия Гагарина — школа заводской жизни, он привык к рабочему инструменту, к огню плавильного цеха. Горячо принялся за «черновые» дела и Герман Титов. Отец с детства приучил его орудовать пилой и топором, лобзиком и рубанком.

Бесхитростно снятые, скупые кинодокументы начальной поры жизни космонавтов интересны тем, что они воссоздают правду об истоках отряда космонавтов. Вместе с мужьями занимались благоустройством помещений жены космонавтов, они создали уют, навели чистоту и порядок. Жены летчиков понимали— в их жизни наступает новая пора.

Экранная история отряда космонавтов запечатлела теоретические занятия, тренировки, парашютные прыжки, полеты на самолетах разных типов. Снимали операторы первое пар-

тийное собрание. Своим первым секретарем первого учебного отряда космонавтов партийная организация избрала Павла Романовича Поповича. Еще не закончились отборочные испытания, а будущие герои космоса уже успели узнать и полюбить этого веселого, неутомимого, полного неистощимого оптимизма вожака-коммуниста. Он умел объединять людей, вселять в них бодрость, внимательно выслушивать предложения товарищей и поддерживать то, что могло принести пользу.

По предложению партийной организации старшиной отряда был назначен наиболее опытный летчик коммунист Павел Беляев. Редактором стенной газеты «Нептун» еще в авиационном госпитале, проходя врачебную комиссию, избрали Алексея Леонова. Он раскрыл свой незаурядный талант художника-самоучки с первых же шагов, увлеченно начав выпускать «боевые листки», мастерски выполняя злободневные шаржи и карикатуры.

С появлением партийной организации и выходом первого номера стенной газеты все почувствовали: отряд крепнет, становится дружным коллективом.

Первым командиром Центра подготовки космонавтов, в которую вошел первый учебный отряд космонавтов, был назначен опытный авиационный врач коммунист Евгений Анатольевич Карпов. С ним будущие космонавты успели познакомиться еще у себя в летных частях, когда он прилетал из Москвы для отбора летчиков, способных освоить полеты на принципиально новом виде летательных аппаратов. Видели они его на заседаниях главной отборочной комиссии, секретарем которой он являлся. Плечистый и рослый, с открытым лбом и курчавой шевелюрой, таким он бросился им в глаза. Он был сосредоточенным, малоразговорчивым, деловым и справедливым человеком.

Сам Карпов не любил сниматься, и на экране его увидишь редко. Но то, что удалось снять, дает представление о талантливом человеке.

Помещения на Центральном аэродроме были лишь временным прибежищем отряда космонавтов. Под Москвой, в лесной тиши, началось строительство Центра подготовки космонавтов. В стороне от шумных магистралей и промышленных предприятий, от городов-спутников столицы, среди вековых сосен поднимались стены будущих зданий Звездного городка.

Киносъемки начались при его строительстве. Оператор ходил в сапогах по колено в грязи, перелезал через кочки, пробирался сквозь густые заросли. На стройке, среди рабочих, он снял Героя Советского Союза генерал-майора авиации Леонида Ивановича Горегляда. Он вложил много сил в организацию стройки. В прошлом летчик-истребитель, уничтоживший в боях около двух десятков вражеских самолетов, Л. И. Горегляд имел большой опыт командования звеном, полком, дивизией. Знания и опыт Л. И. Горегляда очень помогли как ускорению строительных работ, так и сплочению самого отряда космонавтов.

На одном из собраний на Центральном аэродроме Е. А. Карпов сказал будущим космонавтам:

— Сейчас полным ходом строится космоцентр. Место выбрано — дивное, в лесу, в соснах, рядом — озера и поля! Благодать. Нужно включиться нам в работу — дежурить на стройке, смотреть, насколько удобны будут тренировочные залы и лаборатории.

— Есть включиться! — поддержал Гагарин.— Мы создадим бригаду по наблюдению за стройкой. Здесь нужен Титов: требовательный, у него золотые руки и инженерный глаз.

В отряде только и говорили о Звездном городке. Всем хотелось поскорее обосноваться на постоянном месте, налаживать быт, создавать лучшие условия для тренировок и теоретических занятий.

На Центральном аэродроме, на строительстве Звездного городка, в лабораторных помещениях и на тренировочных стендах часто видели генерал-лейтенанта авиации Героя Советского Союза Николая Петровича Каманина. Это был известный летчик. Героя челюскинской эпопеи хорошо знали по всей стране. Имя Каманина не раз появлялось в печати во время Великой Отечественной войны. По окончании войны партия поручила Николаю

Петровичу руководство учебно-спортивной авиацией ДОСААФ, затем — подготовку космонавтов. Герой, коммунист, волевой, инициативный человек, презиравший фальшь и рутину, Каманин пронес через все годы жизни юношескую бодрость, энергию и человеческую простоту в отношениях с людьми. Развитие космического кинематографа многим обязано Н. П. Каманину. Он не только широко поставил его на службу космической медицины, но и ввел в программу подготовки космонавтов.

В делах и заботах летело время. Пришло лето 1960 года. В первых числах июля отряд космонавтов перебазировался в Звездный городок. Переезжали весело, шумно; вышли попрощаться с Центральным аэродромом — с ним было столько связано дел и событий, первые шаги нового коллектива. В Звездном, где помещения пахли еще свежими красками, штукатуркой и пиленым лесом, перед новоселами радушно раскрылись двери новых корпусов.

Полет человека в космос все явственнее обретал реальные черты.

Не сразу была разработана и утверждена первая в мире программа подготовки человека к космическому полету. Представители различных областей науки и техники настаивали на том, чтобы космонавт в совершенстве знал ракетостроение и астрономию, зарождавшуюся космическую медицину и был сведущ в биологии, психологии и физиологии, владел мастерством связиста, умел прыгать с парашютом, разбирался бы в биохимии, умел работать с бортжурналом и, конечно, знал корабль. В ходе дискуссий о том, что же космонавт должен изучить и освоить в обязательном порядке, выяснилась необходимость овладения звездными пилотами фото- и кинотехникой. Поэтому-то программа и предусматривала изучение и освоение каждым космонавтом фотокинодела. С этой целью в Звездном городке была создана специальная фотокинолаборатория. Космонавты должны были прослушать цикл лекций, познакомиться с фото- и киноаппаратурой, изучить методику съемок и монтажа отснятой и проявленной кинопленки.

Космонавты с увлечением занялись фотокиноделом. Практической съемкой они занимались во время спортивных занятий, на живописной природе вокруг Звездного городка и в семьях. Кинокамеры стали жужжать во время тренировок и на лекциях.

Увлечение киносъемками было повальным. Шло даже своеобразное соревнование на лучший сюжет и на выбор неожиданного ракурса съемки. Каждому космонавту хотелось наиболее выразительно снять труднейшие испытания и тренировки. В том случае, когда операторы-профессионалы не успевали снять нужное событие, им на выручку приходили космонавты. Они приступали к съемке, распоряжались установщиками света, режиссировали тот или иной эпизод и чувствовали себя при этом на «кинематографической высоте».

Киносъемками любил заниматься Юрий Гагарин. Алексей Леонов даже приобрел любительскую аппаратуру и стал снимать дома, на отдыхе, на стадионе. У него образовалась коллекция малоформатных съемочных камер и домашняя фильмотека. Когда собирались в его доме гости, он демонстрировал им свои узкопленочные картины — отдых семьи на юге, первые шаги дочки, охоту в ярославских лесах... По своей натуре Алексей Леонов — поэт и художник, и опыт художника во многом помог ему и как кинематографисту: снимает Алексей Леонов уверенно, точно, эмоционально, всегда проявляя свой почерк.

Завзятым кинематографистом проявил себя и Евгений Хрунов, он тоже завел домашний фильмофонд с лентами о поездке в родную ему Одессу, о соревнованиях на водных лыжах, о играх детей и поездках с семьей в Москву.

Съемки на «свободную тему» позволили космонавтам выбирать заинтересовавшие их эпизоды, по-своему их трактовать, находить свои пластические изобразительные решения. Это важно было в тех случаях, когда приходилось снимать в условиях, приближенных к полетным,— на борту самолета, в барокамере.

В те годы, когда шло начальное исследование космоса, перед учеными возникали огромные трудности, требовавшие от них самих и от конструкторов, рабочих, а затем и от космо-

навтов невероятных усилий, изобретательности, самопожертвования, а главное, неизбывной веры в достижение поставленной цели. Борьба с различными трудностями и даже с неверием происходила и в Советском Союзе и в США. Некоторые ученые, философы, деловые люди и публицисты в Америке открыто или завуалированно высказывали опасения, будто огромные средства, необходимые для создания искусственных спутников, а затем и космических кораблей, окажутся выброшенными на ветер, или вернее — в космос, не дав при этом никаких практических результатов, необходимых человечеству сегодня. Находились скептики, отрицавшие всякую возможность полета человека в космическом пространстве. Все это важно учитывать теперь, чтобы в полной мере оценить тот огромный труд и величайшую волю к победе, ясное понимание цели и выдающийся организаторский талант, которые образовали чудесный сплав в характере и делах академика Королева.

Если бы был сделан большой фильм о Королеве, то на экране можно было бы увидеть поездку космонавтов к Главному конструктору. Юрий Гагарин потом записал об этой встрече: «Мы увидели широкоплечего, веселого, остроумного человека. Он сразу расположил к себе и обращался с нами, как с равными, как со своими ближайшими помощниками. Главный конструктор начал знакомство с вопросов, обращенных к нам. Его интересовало наше самочувствие на каждом этапе тренировок.— Тяжело! Но надо пройти сквозь все это, иначе не выдержишь там, — сказал Королев и показал рукой на небо».

Как зачарованные, разглядывали космонавты никогда еще не виданный ими летатель-

Со всех концов страны прибывали летчики, мечтавшие стать космонавтами. Их повсюду сопровождали кинооператоры

ный аппарат. Главный конструктор объяснил им, что корабль-спутник монтируется на мощную многоступенчатую ракету-носитель и после выхода на орбиту отделится от ее последней ступени. Он сказал космонавтам, что программа первого полета человека рассчитана на один виток вокруг Земли.

— Впрочем,— заметил он,— корабль-спутник может совершать и более длительные полеты.

Главный конструктор особенно долго говорил с Юрием Гагариным. Это заметил Алексей Леонов. Молодой ясноглазый летчик чем-то сразу приглянулся Королеву. Может, жизнерадостностью, воодушевленностью?

Сергей Павлович попросил показать космонавтам фильм об испытании скафандров и об устройстве спасательно-аварийной системы.

Психологи воспользовались просмотром и внимательно наблюдали, как отреагируют космонавты на эпизоды сложных и опасных экспериментов. Гагарин и его товарищи смотрели на экран, и перед их взором открывалось то, что даже для них было новью. Прежде всего они увидели съемки испытаний скафандров. Задолго до этого, с еще большим вниманием рассматривали эти же кадры ученые и конструкторы — создатели скафандров. Для них было важно увидеть как бы «со стороны» испытания космической одежды, ими созданной, в момент «выстреливания» — катапультирования — из кабины реактивного самолета. Они видели, как испытатель, надев на себя скафандр, занял место в кабине реактивного самолета и поднялся в небо. На большой скорости, по сигналу, поданному с земли, он нажал гашетку. Катапульта сработала — испытатель был выброшен из кабины и опустился с парашютом. Весь эксперимент был снят с параллельно летевшего самолета.

Обеспечить безопасность полета — высший закон космонавтики. Кинооператоры сняли серию специально организованных имитационных аварийных стартов. В результате различных причин происходили «аварии» стоявшей в пусковом устройстве ракеты-носителя. От взрыва и пожара условно «уничтожалась» ракета и терпел аварию космический корабль. Тогда-то, в трагическую минуту автоматически «отстреливалось» кресло с «космонавтом» — деревянным человеком,— и имитатор опускался на парашюте в степи.

Подобные «отстрелы» снимались несколько раз, и последовательно показанные на экране они убеждали, насколько тщательно отработана сложнейшая система аварийного спасения.

Все это увидели космонавты. Когда в зале вспыхнул свет, психологи и медики внимательно посмотрели на космонавтов — в то время они очень опасались, как бы полные драматизма события не произвели угнетающее впечатление на космонавтов, не посеяли бы в их душах тревогу.

Куда там! Тревога? Страх? Легко поднявшись с места, Юрий Гагарин воскликнул:

— Прекрасно! Ювелирная отработка. Вот это техника. Спасибо! Спасибо!

Космонавтам понравилась организация испытаний скафандров и катапульт, многократная проверка гермосапог и гермоперчаток, восхищала тщательность отработки действий. Герман Титов и Павел Попович, Алексей Леонов и Павел Беляев деловито обсуждали все увиденное на экране. На них произвела впечатление небывалая широта проведенных испытаний и экспериментов то в лабораториях, то на специальных полигонах, то в степи, то на море. Экран позволил им увидеть величавую панораму подготовки новой техники к решающему штурму космоса.

Старт за стартом

Запуски двух кораблей-спутников и благополучное возвращение на Землю собачонок Белки и Стрелки породили оптимистические прогнозы. Конечно, было соблазнительно ускорить время подготовки к космическому старту человека. Но по требованию С. П. Королева, все же было решено продолжить по намеченной программе запуски кораблей-спутников.

Съемки старта третьего корабля проходили 1 декабря 1960 года. В мороз, на ветру операторы сняли установку ракеты. С особым

чувством снимали они собак Пчелку и Мушку, занявших свои места на борту корабля.

Все шло хорошо. После старта Михаил Бесчетнов полетел к месту приземления корабля. Но... животные на землю не вернулись... Из официальных сообщений известно, что в результате отклонения траектории снижения от расчетной при входе в плотные слои атмосферы корабль-спутник прекратил свое существование.

Погиб корабль... Сгорели собачки... Как все это отразится на космонавтах? Что подумают они о случившемся?..

«Кое-кто из специалистов опасался,— писал в связи с этим Юрий Гагарин,— что сообщение об этом произведет на нас неблагоприятное впечатление. Но мы понимали, что это была не закономерность, а случайность, что жизнь гораздо сложнее, чем предполагаешь. Было жаль спутник, в который вложены большие средства. Но в таком грандиозном деле неизбежны издержки».

Главный конструктор оценил выдержку Гагарина и его друзей. Он почувствовал к ним особое чувство благодарности за мужество и веру в победу. А он-то хорошо понимал, чего стоило им это спокойствие.

В тот день оператор А. Филиппов снял космонавтов на тренировках, они были веселы и бодры, словно ничего не произошло в мире. Только, пожалуй, в минуты отдыха в задумчивости они молчали, и оператор понимал, как значительны эти «немые минуты».

«Горьковатый осадок, вызванный гибелью Пчелки и Мушки,— писал Юрий Гагарин,— в котором мы боялись признаться самим себе, но который все же оставался еще, совершенно улетучился, как только мы узнали об удачном запуске тяжелого искусственного спутника Земли весом около шести с половиной тонн, а затем через неделю и о старте с подобного спутника космической ракеты, выведшей автоматическую межпланетную станцию на траекторию к планете Венера. Успешный запуск этой станции, несущей вымпел с изображением Государственного герба СССР, проложил трассу к планетам Солнечной системы».

Далее Юрий Гагарин писал:

«В то время все у меня было хорошо. Только волновался за Валю. Со дня на день она должна была родить. На этот раз я ждал сына, а жена — дочку. Как там она?.. Седьмого марта она родила дочку.

А девятого марта товарищи говорят мне:

— Ну, Юра, тебе еще один подарок ко дню твоего рождения...

Спрашиваю:

— Какой подарок?

— Запустили четвертый корабль-спутник».

Тогда, в космическое путешествие отправилась 9 марта 1961 года собака Чернушка. С ней полетели также морские свинки, мыши, лягушки. По программе, корабль-спутник должен был совершить один оборот вокруг земного шара. К месту предполагаемой посадки заранее вылетели участники поисковых партий и с ними кинооператор Михаил Бесчетнов. Он, как и врачи и специалисты, волнуясь, ждал результата космического рейса.

Оператору удалось снять в мартовской степи «шарик» — корабль, только что вернувшийся из космоса, и невредимую, веселую Чернушку. Настроение у всех поднялось.

К радости кинематографистов, С. П. Королев пригласил их для делового разговора. Главный конструктор сказал: будет проведен пятый запуск корабля-спутника с манекеном, после чего состоится старт человека.

— Все ли готово для съемок? — спросил Главный конструктор режиссера Г. Косенко.— Сколько будет снимать камер? Будут ли установлены кинокамеры-автоматы?

Выслушав ответы, С. П. Королев спросил: будет ли снято заседание Государственной комиссии, которая окончательно решит, кто из космонавтов полетит первым?

Оператор А. Филиппов, пользовавшийся у С. П. Королева особым расположением, сделал детски-невинное лицо, спросил:

— А кто будет первым? На ком сосредоточить, так сказать, внимание, на кого тратить больше пленки?

Королев засмеялся и погрозил оператору пальцем:

— Решать будет Государственная комиссия, а не я. Но я думаю, вы — люди опытные,

все видите, и не мне вас учить, что в таком случае делать. Посоветуйтесь с Каманиным.

Кинематографисты поняли — приблизилось время великого старта.

Но до него еще должен был стартовать пятый корабль-спутник. В его кабине, рядом с подопытными животными, появился в пилотском кресле Иван Иванович — так в шутку назвали манекен.

«Иван Иванович» — последняя проверка перед полетом человека в космос. Оператор В. Суворов, снимавший, как усаживали манекен в катапультирующееся кресло, рассказывал потом, что неподвижностью своих стеклянных глаз и застывшим лицом манекен едва не вывел его из душевного равновесия.

Провожать в полет «Ивана Ивановича» и его спутницу — дворняжку светло-рыжеватой масти — приехали космонавты. Экран сохранил сцену: Гагарин взял на руки собаку и спросил:

— Как ее зовут?

— Дымка или Тучка,— пожав плечами, ответил лаборант.— Вернее всего, у нее есть просто испытательный номер.

— Так дело не пойдет! — серьезно сказал Гагарин.— Собачке нужно дать хорошее имя. Устроим ей крестины? — И, сверкая белозубой улыбкой, он посмотрел на товарищей.

— Космическая. Светлая, Ласковая. Геройская. Шустрая... — наперебой стали предлагать «собачьи имена» космонавты. Но все они как-то не подходили к удивительно милой рыжеватенькой собачонке.

Гагарин, опуская на землю собаку, сказал:

— Ну, счастливого пути, Звездочка!

Звездочкой она и полетела в космос.

Полет пятого корабля-спутника прошел успешно. Оператор Михаил Бесчетнов снял Звездочку, но, конечно, снял он и «Ивана Ивановича». На снегу лежал, ну точь-в-точь как настоящий человек, манекен в оранжевом скафандре. Около него суетились люди, одетые в теплые куртки; кто-то осматривал лежавший рядом корабль.

«Ивана Ивановича» встретил затем со своими друзьями и Гагарин. Было что-то символическое в том, как Гагарин шутливо пожал руку манекену, поднял забрало его гермошлема и сказал, словно обращаясь к живому человеку:

— Здравствуй, Иван Иванович!.. Ну, здравствуй же, с возвращением!

Счастливыми возвращались все на базу. Каждый мысленно представлял себе, что и человек мог теперь так же успешно завершить космический рейс.

— Все сняли? — спросил режиссера Григория Косенко Сергей Павлович Королев.— Считайте подготовку законченной. Теперь главное — человек.

На стартовой площадке решено было установить десятки автоматических камер, к которым требовалось подвести кабели дистанционного управления.

Когда были расставлены по расчетной схеме все аппараты, их соединили паутиной проводов. Проложить их надо было так, чтобы они не сгорели в пламени работающих двигателей, и чтобы их не перебило камнями, отброшенными силой газовой струи, и чтобы их не передавили уходящие со стартовой площадки автомашины...

Когда десятки камер-автоматов — скоростные, синхронные, простые — разместились на своих «точках» — на вышках, фермах, на врытых в землю балках,— операторы начали пробные включения. Одни камеры работали нормально, другие капризничали. Операторы В. Суворов, А. Филиппов включили ток, а их камеры-автоматы не сработали. Для выяснения «капризов» камер оператор 18 раз забирался в глубокий железобетонный бункер, а его ассистент столько же раз влезал на 30-метровую вышку.

Но вот, кажется, вся техника была готова.

...В Звездном городке царило приподнятое настроение; Каманин, Горегляд, Карпов проводили совещания со специалистами. Медики, физиологи, биологи и психологи в который раз обсуждали итоги своих наблюдений. Во всех деталях было известно, как пройдет подготовка космонавта на старте, как будет осуществляться с ним связь в полете, где и кто встретит первого человека на месте посадки в степях

В научно-популярном фильме «Снова к звездам» (1961) есть эпизод: Юрий Гагарин, совершив исторический полет, встретился со своим другом Германом Титовым

под Саратовом, за Волгой. Не решенным окончательно оставался один вопрос — о фотокиносъемке в космосе. Велико было желание дать первому космонавту кинокамеру и фотоаппарат, чтобы получить первые в мире съемки Земли. Но как ни заманчиво было это желание, от киносъемок в космосе пришлось отказаться. Огорченные кинематографисты стали «штурмовать» Главного конструктора, доказывая ему, как важно использовать знания кинотехники космонавтами. С. П. Королев, стараясь успокоить операторов, сказал им, что наиглавнейшая задача полета — получить ответ: может ли человек жить и работать в космосе? Весь полет займет всего лишь 108 минут, в течение которых космонавту нужно заниматься наблюдениями и экспериментами, вести связь с Центром, записывать увиденное в бортжурнале, кроме того, следить за своим состоянием и сообщать о нем ученым-медикам. Программа так насыщена, что нет ни минуты для съемок.

— Следующий полет будет продолжительным — на сутки,— утешал кинематографистов С. П. Королев,— вот тогда обязательно на борту будет кинокамера. Это мы вам можем обещать. А сейчас, как это ни горько, но придется обойтись без съемок в космосе. Снимайте побольше на земле.

Силы кинематографистов разделились — одни работали на Байконуре, другие — в Звездном городке. Перед отлетом космонавтов на старт состоялось первое напутственное

партийное собрание. Кинооператоры сняли тогдашний маленький конференц-зал, в котором собрались коммунисты. Каждый понимал важность встречи, ощущал близость исторического события.

На собрании выступали космонавты, ученые, методисты, врачи, инженеры. Все они хотели выразить свою уверенность в успехе полета, вспоминали, как начиналась жизнь отряда, мечтали, думали о будущем.

Наступала та «звездная минута», от которой во многом зависело будущее человечества — быть или не быть? Быть ли людям владыками бескрайних просторов околосолнечной системы, купаться ли в океанах лучистой энергии, строить «небесные города» сказочной архитектуры, добывать сокровища на планетах и астероидах, создавать невиданные по масштабам и оборудованию предприятия космической индустрии или же удел человека — жить только на своей маленькой голубой планете Земля, без надежд на выход в бесконечную бесконечность Вселенной...

Перед отлетом на космодром Юрий Гагарин и Герман Титов уехали из Звездного городка в Москву. С ними поехал и кинооператор.

У советских людей есть властная потребность перед решающим шагом в жизни, в канун больших событий прийти на Красную площадь Москвы — к Ленину, почерпнуть силы, укрепиться в своей уверенности, дать клятву вождю. К Ленину приходили первые стратонавты и строители Магнитки, перед Мавзолеем проходили в 41-м году полки московского ополчения. Пришло время космонавтов.

Стараясь не привлекать внимания к Гагарину и Титову, оператор снимал их на расстоянии, иногда снимал посторонних людей, создавая иллюзию, будто производится общая съемка Красной площади, Мавзолея и тех, кто в эту минуту находится на «красном полюсе» мира.

«Мы медленно шагали вдоль кремлевских стен по набережной реки,— написал о том дне Юрий Гагарин.— Под бой курантов Спасской башни пересекли Красную площадь. С рукой, поднятой к козырьку, я остановился у Мавзолея, посмотрел, как сменяется караул, и, умиротворенный полетом голубей и шелестом развевающегося на ветру государственного флага над Кремлевским дворцом, вместе с Германом Титовым побрел по городу, равного которому нет в мире. Вокруг шумел, охваченный предчувствием весны, людской поток. Тысячи людей шли навстречу и обгоняли нас. «Как обрадуется наш народ, когда задуманное свершится!» — подумал я».

В ту же ночь космонавты улетели в Байконур.

...Наступил день, когда кинематографистов предупредили: состоится заседание Государственной комиссии, на котором будут подведены итоги всей научно-технической подготовительной работы и решится вопрос: кто из космонавтов полетит первым?

В небольшом зале с окрашенными в фисташковый цвет стенами и завешанными белыми шторами окнами буквой «Т» расставили столы, покрытые голубым сукном. По полу расстелили ковровую дорожку — чувствовалась подготовка к важному совещанию. Некоторую праздничность придали кинематографисты, доставившие в зал свою громоздкую съемочную аппаратуру и осветительные приборы.

Операторы отмеривали рулеткой расстояние от синхронной камеры до того места, где будет находиться председатель Государственной комиссии, вращали камеру, приноравливаясь, как вести панораму по лицам членов Комиссии, а затем укрупненно снимать выступающих, включали и выключали свет.

Перед самым началом заседания кинематографистов строго предупредили:

— Только не мешать! Не слепить светом. Никакого хождения. Ясно?

Режиссер Г. Косенко, тихий, замкнутый человек, чуть было не растерялся, получив такие строгие ограничения.

В назначенное время стали собираться ученые, конструкторы, специалисты. Пришли и космонавты. Все шестеро внешне были спокойны и держались они так, словно не о них пойдет речь. Когда председатель Комиссии

предложил всем занять места, Каманин посадил рядом с собой Гагарина и Титова. Операторам стало ясно, кого нужно снимать.

Первое слово председатель Государственной комиссии предоставил Главному конструктору. По лицу Сергея Павловича Королева скользнул слепящий луч киноюпитера. Королев недовольно сморщился. Свет тотчас отрегулировали. Несколько грузный, кряжистый человек с волевым лицом поднялся не спеша, внимательно посмотрел на членов Комиссии. Все они хотели быть невозмутимо спокойными, но лица их отражали внутреннее волнение. Казалось, сама история вошла в этот момент в зал и села за председательский стол.

— Корабль готов,— ровно, деловито-спокойно доложил Королев,— вся аппаратура и оборудование проверены и работают отлично, прошу Комиссию разрешить первый в мире полет космического корабля с пилотом-космонавтом на борту.

Академик М. В. Келдыш утвердительно закивал головой. Ученые и специалисты знали состояние дел и согласились с предложением С. П. Королева. В единодушно принятом решении было записано:

«Утвердить предложение т. Королева о производстве первого в мире полета космического корабля «Восток» с космонавтом на борту 12 апреля 1961 года».

Оставалось решить: кто же полетит?

Съемочную камеру «нацелили» на генерала Н. П. Каманина, который быстро встал, посмотрел на сидевших космонавтов и, представляя их Государственной комиссии, доложил: они все готовы к полету. Сделав паузу, Н. П. Каманин сказал:

— Трудно из шести выделить кого-нибудь одного. Для выполнения первого космического полета целесообразно назначить старшего лейтенанта Гагарина Юрия Алексеевича. Запасным пилотом назначить Титова Германа Степановича.

Свет юпитеров и объективы направились на космонавтов.

Гагарин поднялся по-мальчишески легко и, улыбаясь, посмотрел на ученых, конструкторов, инженеров, медиков. Со всеми он встречался в лабораториях, в цехах завода, на тренировках и лекциях, многие из них называли его по-отечески Юрой, и то, что он знал их всех, очевидно, позволяло ему в тот напряженный час чувствовать себя спокойно.

Он стоял по-военному строго, навытяжку, но в его лице было столько света, ума и обаяния и был он так красив, статен и молод, что каждый из членов Комиссии, наверное, почувствовал к нему самое сердечное расположение и, очевидно, подумал, что именно он, красивый душой и телом, должен стать Колумбом Вселенной.

Рядом с Гагариным, плечом к плечу, стоял Герман Титов. Курчавый, с хорошо вылепленным лбом, живыми, умными глазами. На какое-то ничтожное мгновение (впрочем, может быть, это только показалось) по его лицу будто мелькнула тень огорчения, внутренней борьбы, страстного желания быть первым.

Повинуясь сильному чувству, Гагарин произнес слово благодарности. Его не раз воспроизводили потом в синхронной записи кинематографисты.

— Разрешите, товарищи, мне заверить наше Советское правительство, нашу Коммунистическую партию и весь советский народ в том, что я с честью оправдаю доверенное мне задание, проложу первую дорогу в космос.

А если на пути встретятся какие-либо трудности, то я преодолею их, как преодолевают коммунисты.

Послышались аплодисменты. Государственная комиссия приветствовала первого космонавта.

— Выключите свет! — торопливо распорядился режиссер.— Съемка окончена.

Операторы почувствовали, как слабеют их руки.

Казалось, у них нет сил демонтировать аппаратуру, перевозить ее на новое место, а там начинать все сначала — устанавливать камеры, тянуть электрические кабели, настраивать микрофоны...

(Продолжение следует)

Пишу, как могу, о том, что помню

Елена Кузьмина

Известная советская актриса Елена Кузьмина, хорошо знакомая зрителям по фильмам «Новый Вавилон», «Одна», «Окраина», «У самого синего моря», «Тринадцать», «Мечта», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Русский вопрос» и другим, прожила в искусстве жизнь большую и очень богатую встречами. Г. Козинцев, Л. Трауберг, Б. Барнет, Л. Кулешов, И. Савченко, М. Ромм — вот далеко неполный список имен выдающихся художников, с которыми встречалась, в чьих фильмах снималась актриса.

Уже несколько лет подряд в печати появляются короткие новеллы-воспоминания, написанные Кузьминой. Эти и другие, пока еще не известные читателям новеллы постепенно составили книгу, которую актриса так и назвала: «Пишу, как могу, о том, что помню».

Кузьмина пишет свои воспоминания наполовину в шутку, наполовину всерьез, без ложного пиетета по отношению к именам «корифеев» и «классиков» — так, как она ощущала и как помнит встречи и работу с ними. И может быть, именно поэтому эти, порою печальные, а чаще забавные, очень личные по интонации, не претендующие на целостность и полноту характеристик новеллы добавляют нечто новое к нашим представлениям о хорошо известных явлениях, людях, фактах и событиях из истории кино.

Мы предоставляем читателям возможность познакомиться с несколькими, пока разрозненными, новеллами из будущей книги.

Проба

...Наконец мне назначили пробу по фильму «Новый Вавилон», на главную роль Луизы Пуарье. Я была твердо уверена, что именно я буду ее играть.

Мама меня ругала:

— Никак ты не можешь повзрослеть. В голове у тебя черт знает что! Ну почему ты так уверена, что тебя возьмут на главную роль!? Для этого надо стать человеком... А ты что!? Балаболка...

Но ведь роль у меня готова. Мы с Козинцевым и Траубергом отрепетировали ее в мастерской до малейших подробностей. Вообще, был отрепетирован весь сценарий. Все наши актеры были давно утверждены на те роли, которые они репетировали, а со мной что-то тянули. Режиссерам нравилась моя актерская работа, но внешность моя их не устраивала.

Недаром бабушка называла меня «бацагавс» — это в переводе с грузинского на русский что-то вроде «на гуся похожа».

И все-таки мне назначили пробу! Я торжествовала.

Еще только встало солнце, когда я выскочила на улицу. До девяти оставалось целых три часа. Но мне нужно было спешить, бежать, лететь.

Марсово поле, Летний сад, набережные. Еще раз Летний сад, еще раз Марсово поле. Наконец восемь часов. Стало очень страшно. В первый раз пришла в голову мысль, что решается моя судьба.

Медленно подошла к реке. Сверкающая на солнце Нева. Длинный, длинный мост. Я никогда не думала, что он такой бесконечный. Сколько раз я ходила по нему пешком, и он всегда был гораздо короче.

Вот и кинофабрика. Поднимаюсь по лестнице. Навстречу мне, как выпущенный из пращи, бульдог. Пронесся мимо. Исчез. Кажется, хорошая примета — собака навстречу.

Однако откуда же тут собака?! Ах, да! Это Фука, любимец директора фабрики, который живет на верхнем этаже. Каждое утро Фука, зажав в зубах монету, несется за газетой. Наверное, ученый пес, снимается в картинах. Где-то в душе позавидовала Фуке — ему наверняка все равно, как у него проходят пробы...

Иду по коридору, ищу нужный мне номер комнаты. Народу в коридоре совсем мало. Наверное, рано. Комната заперта. Брожу по коридорам. Брожу. Брожу. Откуда-то из-за двери доносится звон колокольчика. Очень знакомый звон. Вспоминаю.

Когда я ездила в Москву, попала на просмотр какой-то картины «Межрабпомфильма». Просмотр еще не начался, и я пошла бродить по студии, рассматривая ее. Очень мне хотелось понять, что такое студия.

Вечер. Пустые коридоры. И вдруг звон колокольчика из-за закрытой двери. Я остановилась и стала прислушиваться. Иногда звон замолкал и тогда слышалось бормотание. Надо же узнать, что это такое. Я осторожно потрогала дверь, но тут меня оттолк-

нул какой-то молодой человек и сам громко постучал.

Таинственная дверь распахнулась, и на пороге появился всклокоченный человек с горящими глазами и очень большим, вислым носом. Одет он был в черный шелковый кафтан, отороченный красивыми кружевами.

— На съемку...— сказал молодой человек.

Человек в кафтане ринулся вперед, не выпуская из рук колокольчика. Молодой человек за ним. Я, не раздумывая, побежала вслед. Мы влетели в павильон, и я впервые увидела настоящую декорацию. Это была не то спальня, не то гостиная, но всего с двумя стенами. В декорации был ужасный беспорядок. Но какой красивый беспорядок! Да еще к тому же залитый светом до боли в глазах.

Человек с колокольчиком вбежал в декорацию и, не обращая внимания на красоту и свет, стал бегать от одной стены к другой, позвякивая и порыкивая. Какая-то девушка больно схватила меня за руку и зашептала:

— Кто вы такая?! Уходите сейчас же...

— А что, нельзя посмотреть? — спросила я нормальным голосом.

Девушка схватилась за голову:

— Да тише вы... С ума сошли, что ли... Это же Эггерт! Он не выносит чужих глаз и голосов... Уходите... Иначе он откажется сниматься... Боже, боже мой...

— А какая это картина? — заразившись ее настроением, спросила я тоже шепотом.

— «Медвежья свадьба». Сцена загрызания... Уходите! — и девушка грубо потащила меня из павильона. По дороге я ее успела спросить:

— По-настоящему будет загрызать? Да?

— Потом все узнаете...— и меня выпихнули из павильона.

И вот сейчас за дверью опять такой же звук колокольчика, да еще какое-то сопение. Я решила не ждать и открыла дверь. Толстый человек привязывал бубенчики к каким-то полоскам не то кожи, не то материи. Он сердито взглянул на меня. Я извинилась. Пошла дальше. Вспомнив Эггерта, стала думать:

— А что?! В этом, наверное, что-то есть... Предложу Козинцеву. Он любит все странное...

Побежала. Без стука открыла уже не запертую дверь и сразу увидела Козинцева.

— Григорий Михайлович, зачем Эггерт звонит в колокольчик?

— Это он себе так наживает темперамент. Он грызет женщин, и без колокольчика ему не справиться.

— А что, если...

— Нет, нет, у нас этот номер не пройдет. Мы никого не грызем и уж как-нибудь так, без колокольчика...

Раздался дружный смех. Комната оказалась полна людьми. Я сказала: «Здравствуйте!». Трауберг засмеялся и менторским тоном произнес: «Лучше поздно, чем никогда». Козинцев представил меня как соискательницу на роль Луизы. Около стола стоял человек с добрыми глазами. Он посмотрел на меня теплым взглядом и на ломаном языке сказал: «Очень карашо». Это был наш художник, Евгений Евгеньевич Еней.

В темном углу сидел Андрей Николаевич Москвин, оператор картины. Он очень холодно глядел на меня через толстые, отсвечивающие очки и сказал: «Хм»... Трауберг попросил его не запугивать актрису, на что Москвин ответил:

— А мне какое дело...

Еней вынул из груды рисунков один, передал его кругленькой женщине и велел идти одеваться. Кругленькая женщина, которую насколько я помню, звали Верой, взяла меня за руку. Когда мы выходили из комнаты, Москвин крикнул вслед:

— Грима не надо...

Костюмерная оказалась громадной комнатой-складом, похожей на сарай, где в идеальном порядке висели на плечиках тысячи всевозможных платьев и костюмов.

Вера показала эскиз заведующему складом, и они нырнули куда-то в глубину висящих тряпок. Казалось, что они просто потонули, так как даже голосов их не стало слышно.

Я стояла и с восторгом рассматривала платья из воздушных материалов, из дорогих

кружев, бархата, шелка, шитого бисером и даже жемчугом. Я присмотрела одно из них себе. В это время вынырнула Вера, и заведующий кинул мне на скамейку кучу каких-то мрачных обносков.

— Я не буду это надевать. Это же какая-то грязь...

— Надо же... Художники трудились, чтобы такое сделать, а она говорит —грязь! Это же еще никто не надевал,— возмутился заведующий.

Вера показала мне эскиз, и мне пришлось смириться. Я с обидой и злостью вытащила из кучи тряпку, которая показалась мне почище других. Это было нечто темное в красную «дрипочку». Костюмер сказал, что это недомерок, длинный и узкий. На человека не годится. Но я упрямо пошла за ширму и натянула на себя этот «недомерок». Он оказался как раз мне впору. Это было тяжелое, очень теплое байковое платье. Костюмер долго удивлялся и говорил:

— Это ж надо!.. Гляди-ка... Какие люди бывают...

Затем мне сунули платок весом в небольшой ковер, и мы с Верой отправились в гримерную.

В этом цехе красоты, который в те времена был один на все съемочные группы, сидели перед зеркалами несколько прелестных женщин, и гримеры делали их еще прелестнее.

Я твердо знала, что мы, то есть наша мастерская, решили ломать все каноны старого буржуазного кинематографа, что мы решили отказаться от ложной красоты. Но когда дошло до дела, то как было обидно отказываться от этой самой «ложной красоты»!.. Гример посмотрел эскиз. Распустил мои довольно длинные волосы, взбил их в обратную сторону и укрепил несколькими шпильками. Получилось нормальное, старое воронье гнездо. Я внимательно посмотрела на себя в зеркало. Оттуда глядело на меня нечто жалкое, бедное и очень удивленное.

В коридоре я попыталась сказать Вере, что ничего мне не надо и что я лучше пойду домой. Вера отругала меня, и я поплелась за ней.

Вся съемочная группа была уже в павильоне. Меня долго оглядывали с ног до головы. Москвин опять сказал: «Хм». Режиссеры молчали. Только Еней неуверенно произнес:

— Карашо... Я бы сказал, интересно...

Меня поставили на фоне серой стены, дали полный свет. Москвин плюнул на пол и сказал:

— Вот ваше место...

Я потом привыкла к этой странной манере указывать актеру его съемочное место. А в то утро я решила, что это только со мной так. Когда мы с Москвиным подружились, он признался мне, что это у него такая примета. Если он не плюнет на рабочее место, то все может пойти насмарку.

Козинцев пронзительно свистнул, и съемка началась. Если бы я не привыкла к его удивительному свисту в мастерской, я, вероятно, испугалась бы. Но в этот момент свист был для меня как боевой клич. Я вся собралась. Съемкой распоряжался Москвин.

— Нос направо... Нос налево... Посмотрите в аппарат... Покрутитесь... Медленнее, медленнее... Выдайте улыбочку... У меня все...

И съемка кончилась.

Так прошла моя первая настоящая проба. И зачем меня только вызывали?.. Таких же проб всерьез не бывает. Могли бы и не мучить.

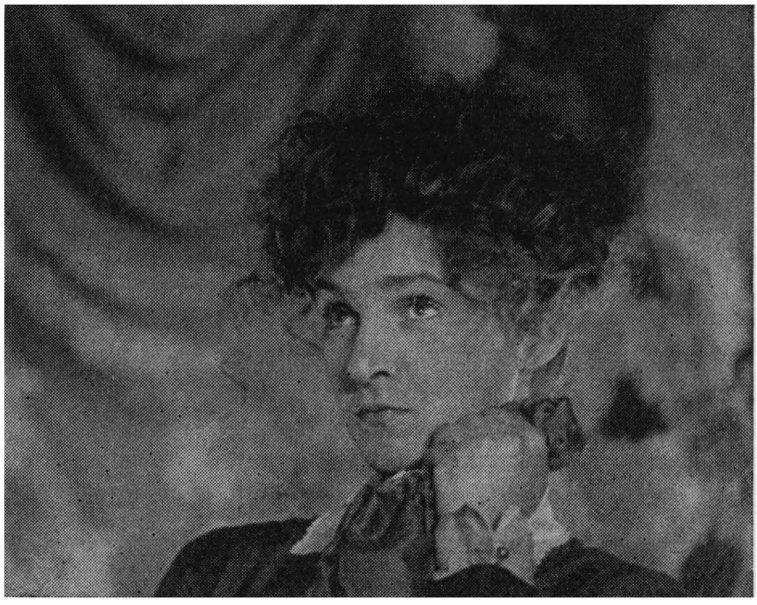
Мне сказали, что я могу идти переодеваться. Обратно меня уже никто не провожал. В дверях павильона я встретила Веру, которая вела другую девушку, тоже в рваном платье, с вороньим гнездом на голове. Другая Луиза! Девушка даже в таком виде показалась мне красивой и нежной.

В костюмерной одевалась еще одна девушка. На нее натягивали такие же обноски, как и у меня. Это, значит, третья Луиза. Стягивая платье, я исподлобья разглядывала еще одну соперницу. Это была тоже красивая девушка с большими лучистыми глазами.

Зачем же они все-таки вызывали меня на пробу, когда им нужны такие красотки?! Значит, все наши поиски в мастерской, все разговоры об отказе от мещанской красоты — ерунда?.. Куда уж мне до этих красоток... Дура я! Надо успокоиться и забыть.

С такими мыслями я шла по коридору. На-

«Новый Вавилон». Луиза Пуарье — Е. Кузьмина



встречу шел высокий, очень благообразный, пожилой человек. Он остановился и сказал:

— Послушайте, мне нужна девушка-комсомолка, прекрасная, как цветок. А?!

— А чем я хуже цветка?— и вдруг я заплакала.

— Плакать не надо. Вы тоже цветок, но не такой, какой мне нужен...

Затем сделав свои выпуклые глаза еще больше, он нагнулся ко мне и прошептал:

— Вы из породы репейников...

И пошел дальше.

Потом я узнала, что это был режиссер Ивановский. Мне никогда не приходилось встречаться с ним в работе. Но каждый раз, как только мы сталкивались на студии или на улице, он говорил:

— Вы прелестны. Но характер! Репейник!

Так со слезами, в полной уверенности, что я репейник, недомерок, похожий на гуся, я покинула фабрику. Домой я ехала на трамвае. Ленинград казался холодным и враждебным. Люди были равнодушны и неприветливы. К тому же я забыла взять билет, и меня обидно обругали.

Дома, стараясь больше не думать о Луизе, я загрузила себя до предела занятиями. Но этого оказалось мало. Мысль о Луизе все время бродила где-то рядом.

Тогда я договорилась с двумя танцорами, которые готовили эстрадный танцевальный номер. Этот танец состоял из акробатики, чарльстона и в основном из чечетки. С остервенением била я эту чечетку на полу, на столе, на лесенке. Луиза отступила на задний план. От усталости я стала спокойно спать по ночам. Мне было нелегко. Утром занятия в институте, вечером чечетка.

Козинцев, Трауберг и Москвин, так и не найдя Луизы, уехали в Париж. Что-то там снимали и продолжали поиски актрисы.

А я била чечетку и занималась.

Из Парижа режиссеры прислали мне приветливую открытку. Зачем? Не знаю. Мне уже было не до них. У нас заканчивалась работа над номером. Вскоре его должна была принимать комиссия.

Вернулись из Парижа режиссеры. Удивились, что я так отощала. Продолжали пробовать разнообразных Луиз.

А я била чечетку.

Мне уже шили эстрадный костюм. По ночам меня преследовала уже не Луиза, а чечетка. Даже много лет спустя этот сон повторялся, и я просыпалась от ужаса. Почему-то звучит музыка из «Лебединого озера», а я должна бить чечетку, и со всех сторон шепчут: ну давай, давай...

Вдруг вызов на кинофабрику. Зачем? Для чего? Не пойду. А может быть, пойти? Нет, нет, не пойду. Хватит с меня!.. Не выдержала. Понеслась так, как будто на ногах выросли крылья. Козинцев сухо мне сказал, что меня утвердили на первый павильон. Пробный. Но если будет неудачно, чтоб я не была в претензии.

Сидящий рядом Москвин вдруг из-под очков озорно подмигнул мне. Что все это значит?!

Вечером мне позвонил Трауберг. И вдруг от упрямства, или от обиды, или уж не знаю отчего я стала категорически отказываться и даже под конец сказала:

— Неужто лучше меня не нашли?..

Как я боялась, что вдруг Трауберг скажет:

— Ну, как хотите...

Но Трауберг меня крепко отругал, и я была счастлива... Я, конечно, согласилась. Бросила своих партнеров по чечетке, сославшись на здоровье.

Эстрада стала мне казаться чем-то неправдоподобно далеким и скучным, и я стала ожидать обещанного павильона.

«...Пока Кузьмина не замерзла...»

1930 год, Алтай. Здесь, в горах, шли съемки фильма «Одна».

Зима стояла холодная, суровая. Но календарь близился к весне. Солнце почти не скрывалось за тучи. Тишина, покой и 40 градусов мороза на солнце.

Особенность этого удивительного края: пока движешься на сумасшедшем морозе — жарко. Все мы загорели, и лица у нас стали бронзовые, такого красивого оттенка, которого при всем старании невозможно добиться на юге. Москвин расхрабрился и возился со своим аппаратом голый по пояс. Но стоило ему остановиться, как он тут же натягивал на себя все свои меховушки — мороз напоминал, что шутить не любит.

По сценарию возница-подкулачник вез героиню фильма, учительницу Кузьмину, на местную станцию. По сговору с богатыми баями, которым была неугодна правдивость учительницы, возница должен был «потерять» девушку где-нибудь далеко от жилья. Чтоб она замерзла и правда ее осталась бы при ней.

На крутом повороте возница вывалил учительницу из саней и сделал вид, что не заметил этого. Унесся вскачь и исчез за поворотом. Моя героиня долго бежала по следу, выбилась из сил и решила сократить дорогу. Попала в нехоженые места, упала, и там нашли ее, полузамерзшую, проезжавшие ойроты.

...День выдался удивительный, даже для Алтая. Какой-то звеняще прозрачный. В глубокой синеве неба плыли разрозненные круглые облака. Толстые и густые. Казалось, их можно отломить и взять в руку. Набегая на солнце, облака бросали черную тень на слепящую белизну снега.

Выбрали большую поляну, одетую сверкающим пушистым одеялом. Даже следов зверюшек не было на ней.

Старожилу, сопровождающему нас, такая чистота снега не понравилась, и он сказал, что не ручается, если под этим спокойствием не находится незамерзшая речка или ручей.

— Нехорошо место... здесь помирай можем. Пойдешь в снег, не откопай...

Но в кино, если надо снять такую-то сцену именно в этом месте, значит надо. Я сказала:

— Давайте снимать...

Установили аппарат, и я побежала. Хотя это кувыркание в глубоком снегу, конечно, нельзя было назвать бегом. Но во всяком случае, я кое-как продвигалась вперед, проваливаясь по пояс, иногда скрываясь с головой. Выкарабкивалась и пробиралась дальше. Пот лил с меня ручьями. Казалось, солнце сжигало меня, а холодный снег не освежал. Я его даже не замечала.

Покувыркавшись так несколько десятков метров, я вдруг почувствовала, как в валенки

«Одна». Учительница — Е. Кузьмина

заливается вода. Вероятно, старожил был прав, и я попала не то в ключ, не то в незамерзающую речку. Ноги от воды отяжелели. Стала намокать юбка и все теплое белье, которое я навертела на себя. Но так как команды вернуться не было, я продолжала пробираться дальше.

Наконец раздалась команда «Назад!»... Повернула. Пошла по своим следам. Обратный путь был особенно труден. Даже захотелось плакать, так стало себя жалко.

— Если бы кто-нибудь попробовал быть на моем месте... Ведь никто не понимает, как мне плохо...

Выбралась задыхающаяся и по пояс мокрая. Как только очутилась на утоптанном месте, где стояли аппарат и вся группа, одежда моментально заледенела. При каждом движении стала иголками впиваться в тело. Меня начало трясти мелкой дрожью, стучали зубы, и я ничего не могла сказать.

А аппарат был уже повернут в другую сторону, и режиссерская группа обсуждала съемку следующего дубля.

— Пока Кузьмина не замерзла, давайте быстро снимать. Видите там небольшую сопку? Вот держите на нее... Начали...

И я пошла таранить новую целину. В снегу мне стало сразу легче. Только очень хотелось спать и шумело в голове.

Не успела я пройти и сотни шагов, как раздалась команда:

— Назад...

Когда я приблизилась к «командному пункту», то была как в полусне. А на меня посыпались упреки, что я двигаюсь, как улитка. Что так не годится. Будем снимать сначала.

Выступил старожил. Он что-то сказал Москвину. Тогда Москвин внимательно посмотрел на меня и заявил, что у него больше нет пленки. Москвина ругали, но он, не обращая внимания на крики, потрогал мою стоящую колом и покрытую инеем юбку и велел мне лезть в свои неприкосновенные розвальни.

Именно неприкосновенные. В этих розвальнях всегда помещалась аппаратура, пленка и всякая операторская мелочь. Москвин к ней никого не подпускал ближе чем на шаг.

Вот в эти розвальни он и заставил меня улечься. Несмотря на такую привилегию, я не

могла сдвинуться с места и как будто стоя спала. Тогда Москвин вместе с помощником и старожилом похватили меня, сунули в сено и завернули одеялами.

Сквозь сон я слышала, как Москвин распорядился гнать лошадей что есть силы.

Во дворе нашего общежития с помощью возчика он вынул меня из саней и внес в дом. Я была почти в бессознательном состоянии.

Меня закинули на горячую русскую печь и велели хозяйке дома растереть меня снегом докрасна, а затем закидать всеми одеялами и шубами. Москвин вынул их своих неприкосновенных запасов бутылку водки и влил мне в рот, вероятно, полстакана.

Сперва я планала от боли во всех растертых местах, потом внезапно уснула. Проснулась только утром, с дикой головной болью, но совершенно здоровая.

Удивительно, как съемка мобилизует. Если бы не Москвин, я бы, наверное, повторила и второй и третий дубль. Правда, не ручаюсь, что при этом от меня что-нибудь осталось. Даже после первых двух дублей мои отмороженные руки и ноги много лет не выносили холода.

Яйхан

Она родилась в мрачной, дымной юрте. Росла в глухой тайге, окруженная тяжелыми соснами и кедрами. Зимой выли голосистые ветры, придавливая дым от костра к полу, не давая ему вырваться на волю. Девочка плакала слезами, горючими от синего тумана, щипавшего глаза. Потом привыкла, считая, что других домов не бывает.

Весной бегала среди невиданно ярких цветов. Первыми ее друзьями были веселые жеребята. И выросла.

Черноволосая, с яркими темными глазами. С удивительным цветом кожи. С зубами, как будто сделанными талантливым ювелиром. Улыбчивая, смешливая, доверчивая.

Среди нас она появилась внезапно и сразу стала близкой и какой-то своей.

Нашей группой был кликнут клич, что для фильма «Одна» нужна самая красивая девушка в округе. Беспроволочный телеграф сработал, и однажды к нам во двор ввалилась веселая компания ойротов на лошадях. Впереди была девушка.

Мы долго молча и восторженно ее разглядывали. Ничего подобного в этой угрюмой тайге мы не ожидали встретить.

Девушка лихо спрыгнула с коня и в мягких сапожках твердо вошла в избу.

Длинные косички, замшевая шапочка, отороченная соболем. Великолепный национальный зипун, застегнутый на золотые пуговицы тончайшей работы, с коралловой серединкой. Блестящие, чуть раскосые глаза. Сверкающая улыбка. Красивые руки с тонкими длинными пальцами. Удивительной формы розовые ногти, не видевшие никогда маникюрши.

Первое, что ей бросилось в глаза, это моя игрушка — глупый Микки-Маус, сделанный из щетины, которого я всюду с собой таскала. Несмотря на свою видимую смелость, Яйхан, увидев Микки-Мауса, вскрикнула и хотела бежать. Но сразу успокоилась, как только я это «чудовище» спрятала под кофту.

Когда мы с ней встретились, ей было лет восемнадцать. Но она была так наивна, что казалась совсем ребенком. Нежная, мягкая, как котенок, доверчивая.

Она впервые увидела городскую женщину, и это ее пленило. Я ей казалась существом из другого мира. Она была потрясена тем, что я много читаю. Что сплю на белых простынях. Что я на равных разговариваю с умными, серьезными мужчинами.

Она верила мне во всем. Если б я ей сказала, что по пожарной лестнице можно влезть на небо, разубедить ее уже никто бы не смог.

Путешествовали мы с ней по всему Алтаю. Зная свою страну, она ее боялась. Боялась шайтанов, боялась колдовства, боялась шаманов. Во всем ей мерещилось что-то страшное, сверхъестественное. Зимние ветры, сказки стариков и суеверия, в большинстве своем жестокие, сделали свое дело.

Попав к нам, она особенно боялась остаться одна. В помещении или во дворе, все равно. Она верила в то, что в этот момент «кто-то» воспользуется ее одиночеством и проклянет ее

или похитит за дружбу с людьми из другого мира, да — мало того — еще не верящими в ее богов.

Вздохнула она свободнее, когда мы привезли ее в Ленинград. Не было леса. Не было шаманов. Хотя одного мы взяли с собой, чтобы снять его в павильоне.

Этого шамана Яйхан не боялась. Раз он приехал в этот мир, это был уже шаман безвредный. Соприкоснувшись с городом, он, по ее мнению, потерял свою силу.

Этого безвредного шамана звали Петух. Такое имя дали ему во время крестин. Как всегда, по обычаю дедов, зазвали на праздник случайного прохожего и потребовали у него дать имя ребенку. Случайный охотник или беглый солдат, вероятно, считал себя шутником, и мальчик получил веселое имя — Петух.

Так вот этого Петуха, уже пожилого человека, не верящего ни в черта, ни в бога, в качестве актера мы привезли с собой в Ленинград.

Это был невзрачный тощий человек. Все лицо его было покрыто морщинами-складками, из которых не вымывалась вековая копоть. Из-под нависших бровей мигали лукавые и хитрые глаза.

Его одежда казалась сделанной неопытным костюмером. Она состояла из заплат и дыр. Шапка с вылезающей клокатой шерстью и подвязанная веревкой обувь дополняли его облик. Всегда пьяный и разговорчивый, он являл собой очень неаппетитное зрелище.

В гостинице, то ли из экономии, то ли потому, что не было свободных номеров, его поселили вместе с Яйхан.

Через день Яйхан пришла на студию в слезах:

— Он к мине пиристает... Он полохо пахнет.. Я с ним одна комната жить нельзя...

Почесав свою мудрую голову, директор после этого расселил их по отдельным номерам. Все были счастливы. Петуху не мешали пить. Яйхан была горда своим «царским» помещением.

Она ходила по гостинице, а за ней следовала влюбленная свита из мужского персонала.

Петуха все сторонились.

Но когда он шаманил, это был другой человек. Он преображался.

Мы решили, что он просто очень хороший актер. Его ритуальный костюм из выворотного меха был обшит разнообразнейшими пучками меха и увешан сверху донизу грязными разноцветными ленточками и колокольчиками разного тона. У Петуха становилось вдохновенное лицо. Он начинал медленно притоптывать около костра, что-то потихоньку бормоча странным утробным голосом. Постепенно темп нарастал до вихревого. Петух бил в бубен, который то взлетал над головой, то опускался до земли. Бубенчики заливались хохочущим звоном, а голос самого шамана превращался в рев. Шаманил Петух самозабвенно и под конец доходил до полуобморочного состояния.

Наши алтайские девчонки, Лизка и Манька, забивались в угол и оттуда, прижавшись друг к другу, сверкали испуганными глазенками.

Одна Яйхан сидела с каменным лицом и только иногда произносила непонятные, но явно бранные слова. Она глубоко презирала Петуха.

За что? Я не могла у нее добиться объяснения. Может быть, за то, что он продал свою веру. А может, было и что-нибудь более глубокое.

Как кончается все, так кончилась и съемка в Ленинграде, и мы опять отправились на Алтай снимать весну.

Здесь Петух — после поездки «в центр» — стал самым модным шаманом. Яйхан же осталась с родителями.

Долго не могла я забыть ее дрожащие губы и мокрые глаза, когда она обнимала нас при расставании. Ей показали иной мир — сияющий огнями, наполненный веселой толпой. А потом вернули в дикий, недобрый, пустой лес и бросили.

Прошло время. Однажды на пороге моей комнаты появилась женщина, незнакомая, но очень кого-то напоминающая. Едва она заговорила, как я узнала Яйхан. Но не ту Яйхан из алтайской сказки, а новую, странную. Мод-

ная шляпка, пальто, сумочка, перчатки — все это выглядело на ней странно, нехорошо.

Но все равно это была моя Яйхан, и мы кинулись друг другу в объятия. Она плакала, гладила меня и все повторяла:

— Мама... мама...

Я ее расспрашивала, как она попала в Ленинград, как собирается жить дальше. Она долго и подробно объясняла, что ее вызвали сниматься в какой-то национальной картине. Еще дольше и подробнее рассказывала, как и на каком поезде ехала, с кем познакомилась. Как у всех очень наивных людей, где-то глубоко у нее была спрятана хитринка. Иногда эта хитринка мелькала в глазах. Иногда проскальзывала в интонации.

Я поняла, что откровенной со мной до конца она быть не хочет. Но мне кажется, что я угадала — она приехала насовсем и не хочет мне в этом сознаваться.

Потом она исчезла опять. Мы не виделись довольно долго. Когда, уже в Москве, я увидела ее вновь, с ней опять произошла метаморфоза.

Это была уверенная в себе, веселая, красивая, хорошо одетая, ухоженная женщина. Немного монголовидные глаза и сверкающая улыбка придавали ей удивительную прелесть. Это была женщина, при виде которой на улице все оборачивались.

Но моей прежней Яйхан не было. Та, другая, которую я знала, осталась в глухой тайге, в глубоких снегах, среди низкорослых лошадок. И ее соболья шапочка, и ее косички, и ее наивность — все осталось там, далеко.

Она вышла в Москве замуж за очень хорошего человека. У нее растет сын. Она читает и пишет. Она многому научилась. Только разговорный язык остался почти такой же, как у милой моему сердцу, сказочной Яйхан.

Эх, эх, и скука же!..

Снимать натуру для фильма «Окраина» мы поехали в какой-то провинциальный, очень маленький городок. Не помню его названия.

Помню только, что там была большая церковь, крошечный кожевенный завод и нечто вроде бульвара. В сквере кое-где стояли скамейки и росли скучающие деревья.

Была даже гостиница с довольно чистыми номерами. С умывальником, который тянулся по коридору метров на пять в длину, с множеством кухонных кранов. Вероятно, в своей молодости раковина была покрыта чем-то вроде эмали. Сейчас от ее первоначальной белизны кое-где остались белые крошки. Сама же раковина стала с возрастом железно-черной с подпалинами рыжей ржавчины. Вода в умывальнике, особенно если умывалось сразу несколько человек, текла задумчиво и нехотя.

В сценарии было сказано — «маленький, провинциальный городишко». Именно в такой мы и приехали. Но кроме того, что он был маленький и провинциальный, он был еще пропитан невероятной скукой и пылью. В нем казалось скучным все. И мостовые из громадного булыжника, и дома, и какие-то грустные прохожие, и сонные собаки.

Группа наша состояла сплошь из молодых, энергичных молодых людей. Приехав в гостиницу, мы заполнили ее шумом и гамом. Администрация и коридорные смотрели на нас сонными удивленными глазами и только морщились от непривычного оживления.

Мы всей группой бегали по городу в поисках подходящих для съемки мест. Шумели, спорили, гоготали. Жители недовольно делали нам замечания. Собаки брехали на нас, как во сне, каким-то хриплым, редким лаем.

Наконец все съемочные места были найдены, но, как всегда в киноэкспедициях, погода не улыбалась нам.

На небе висела какая-то хмарь, как от далекого пожара; вместе с поднимающейся от земли пылью она не давала солнцу пробиться на землю. Снимать было нельзя. На экране получилась бы глухая ночь. А нам нужен был солнечный день.

Не прошла и неделя нашего пребывания в этом городке, как дикая скука навалилась и на нас. Мы стали тихими, медлительными. Приезжая на место съемки, актеры, одевшись, загримировавшись и поглядев на небо, забивались во всякие углы и засыпали.

Гостиничные служащие смотрели на нас с удовлетворением. Столичные жители наконец приняли знакомый, местный облик.

Вечером, когда становилось прохладнее, наши мужчины отправлялись на вокзал, где продавались горячительные напитки. Но даже прием веселящего зелья не делал их ни шумными, ни веселыми. Они тихо вползали в гостиницу и заваливались по своим кроватям.

Через некоторое время мы все отоспались месяца на три вперед. Днем уже никто не мог спать. Все грустно сидели на съемочной площадке.

Если вдруг по утрам проглядывало чистое солнце, то все слегка оживлялись, быстро снимали нужные сцены, и — опять никли вместе с пыльным облаком.

Однажды группа сидела на какой-то маленькой горбатой площади вокруг старой разбитой пролетки, запряженной древней клячей. Лошадь, широко расставив ноги и опустив голову, спала. Актер, играющий извозчика, спал с кнутом в руке на облучке.

Несчастные, которые не могли больше спать, развлекались тем, что вспоминали самые глупые, старые анекдоты. За самый глупый все платили рассказчику по десять копеек.

Вдруг лошадь проснулась, внимательно посмотрела на нас и сладко, очень широко зевнула. Кто-то ей в тон произнес:

— Эх, эх, и скука же!

Барнет вскочил, как будто его обожгли:

— Это великолепно! Даже лошадь дохнет со скуки... Будем снимать зевающую лошадь, а потом подставим голос! Вот это находка!..

Все оживились. Но как заставить лошадь зевать по заказу? Кто-то сказал:

— Ей же не платят ни суточные, ни квартирные...

Тут я вспомнила эпизод из далекой поры своего детства, когда моя бабушка заставила зевать именно лошадь. Я стала на пальцах показывать, как это делается. Глядя на меня, вся группа хором начала зевать. А лошадь спала и ничего не видела.

Ее разбудили, пощекотав прутиком в ноздрях. Она недовольно посмотрела на нас.

Вся группа села перед ней на корточки и стала разводить большие и указательные пальцы.

Я не думала, что лошади любопытны. Но эта лошадь, как и лошадь из моего детства, заинтересовалась. Она стала с удивлением нас разглядывать. И вдруг у нее отвалилась челюсть и она зевнула. Был полный восторг. Упражнения продолжались. Уже вся группа зевала до слез и бедная лошадь нам вторила. Солнце так и не показалось, и мы вместе с лошадью прозевали до конца съемки.

Наутро мы побежали к месту съемки. Увидев нас издали, лошадь уже приготовилась к зевоте. Один наш вид теперь вызывал у нее желание зевать.

Наконец вышло солнце, и сцена была торжественно снята. Лошадь зевала. Ее еле успевали снимать.

В следующих сценах с лошадью, где она уже не должна была быть сонной, нас удаляли со съемки, так как мы все нагоняли на животное тоску, и она просто не могла закрыть рта от зевоты.

Даже режиссер сидел за каким-то щитом, чтоб не попадаться ей на глаза, и оттуда командовал съемкой.

искусство КИНО искусство

...И снова — дебют

Сергей Никоненко

Беседу ведет и комментирует В. КИЧИН

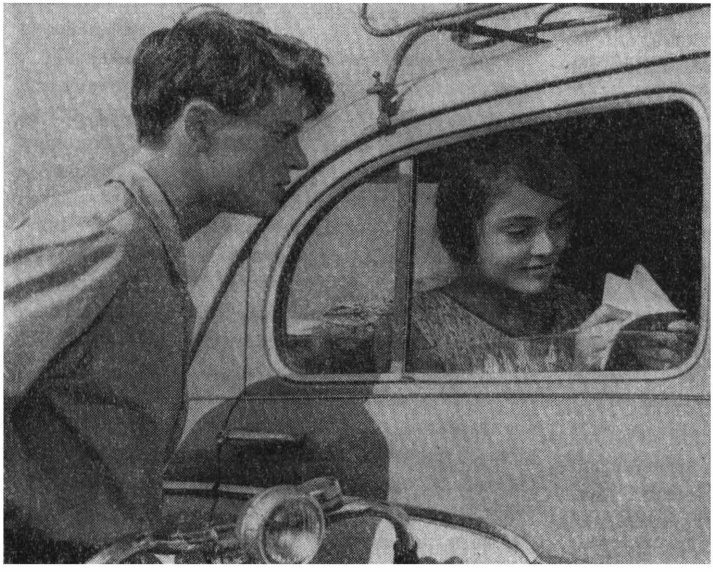
Вступление, в котором интервьюер признает свои ошибки

— Это будет моя тридцать третья роль.

Сергей Никоненко сообщает об этом с известной гордостью — тридцать третья, действительно, не шутка. Стаж. Опыт.

Наш разговор с первых же фраз рискует наскочить, как на опасный риф, на гипнотически грустную тему о «быстротекущем времени». Еще так, кажется, недавно была первая, обратившая на себя внимание, работа в фильме С. Герасимова «Люди и звери». Так недавно путь в искусстве только начинался, и было это начало прямым и ясным, было спокойное и уверенное, без ослепительных озарений и без излишней нервозности вхождение в профессию кинематографического актера.

«Актерская биография Сергея Никоненко только начинается. Но уже выбрана своя дорога в искусстве, уже определились свои



«Люди и звери». Юрий Павлов

«люблю» и «ненавижу». И нет ролей, сыгранных равнодушно, и нет работ, лежащих в стороне от главной темы».

Так можно было писать еще четыре года назад.

Так я и писал в одном из интервью с Никоненко, радуясь наивно, что вот наконец-то нашел актера, который идет в искусстве путем самым что ни на есть прямым, идет уверенно, без комплексов и всяческих там метаний.

В интервью Сергей деловито и рассудительно говорил о своих героях — «хозяевах жизни», о людях, которые ему бесконечно дороги своей активностью в этом мире. «Я за тех, кто не умеет брюзжать, кто отвергает все устаревшее, отжившее, и расстается с ним весело, без заунывных причитаний. Скепсисом на экране мы сыты по горло. Хочется играть сильных людей. Богатых душой, цельных — и оттого сильных людей, каких я много встречал в жизни».

Казалось, почерк молодого актера вполне сложился — герасимовская школа научила его аналитическому взгляду на жизнь, умению видеть ее движение в явлениях незаметных, будничных, скромных. Никоненко как эстафету принял чуткость своего учителя к движению времен, а собственная наблюдательность, способность к скрупулезному, трудолюбивому отбору материала позволяли ему быть в своих ролях максимально достоверным. И не «звезда», нарядная и приятная во всех отношениях, являлась нам с экрана, а паренек из жизни, с упрямым взглядом, со своей программой.

Это были разные роли. Саша Реутов, литсотрудник небольшой районной газеты из герасимовской ленты «Журналист». Пионервожатый, этакий прирожденный организатор, в картине А. Митты «Звонят, откройте дверь!». Виктор, рабочий, в фильме С. Туманова «Николай Бауман». Советский солдат в картине венгерского режиссера М. Янчо «Так я пришел». Тимофей, авиамеханик, герой фильма Г. Щукина «Места тут тихие». Чудик из шукшинской ленты «Странные люди» — жизнелюбивый парень, «из тех, кто всегда несет в себе праздник»,— говорит о нем актер.

«Звонят, откройте дверь!». Пионервожатый

Добротно, вдумчиво, «крепко» сделанные, эти роли принесли успех — тоже спокойный, без сенсаций. Заговорили о серьезном актере Сергее Никоненко, который умеет докопаться до самой сути своего героя и всегда знает, зачем и во имя чего он берется за предложенную ему роль.

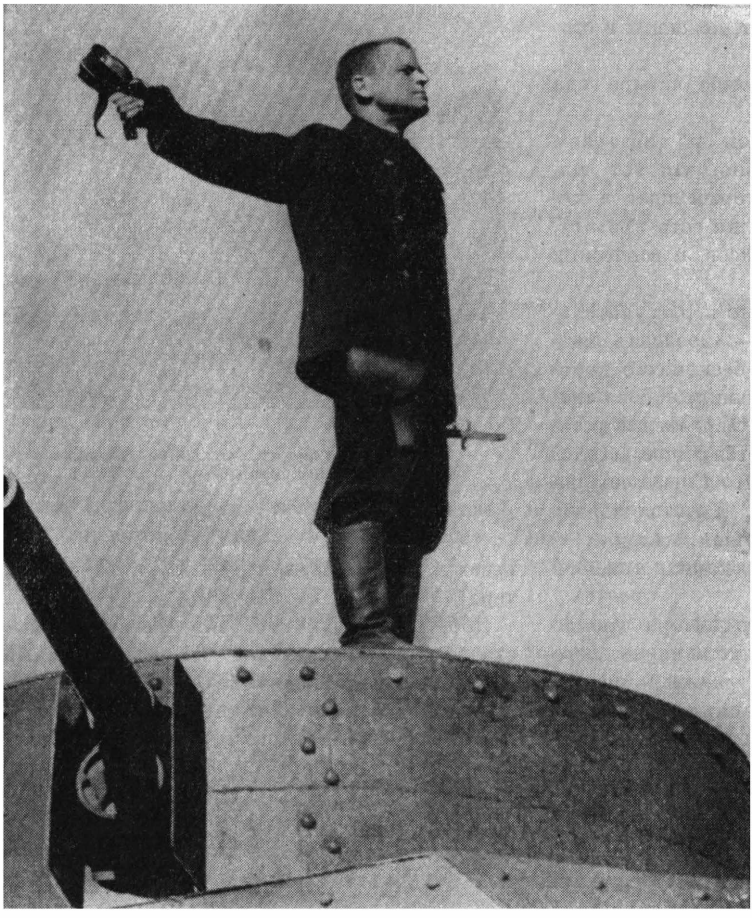
Менее всего стремясь к лицедейству, к головокружительным перевоплощениям, к демонстрации пышного актерского арсенала, Никоненко заявил себя художником из тех, кого узнаешь в любом обличье, чья человеческая индивидуальность всегда присутствует в каждой новой роли. Внимательный к деталям, точный и экономный по манере, он казался идеальным актером того чуткого к быту, стремящегося к жизнеподобию кинематографа, который принято называть — весьма условно — «прозаическим».

В ролях недостатка не ощущалось. Репутация актера, не омраченная провалами и кризисами и даже просто неудачами, была высока.

Только бы жить да радоваться.

Но прямая была сломана.

И не то, чтобы случайно, по недосмотру. Совершенно сознательно Никоненко оставил



«Красная площадь». Анархист Володя

им же самим проторенную тропу и отправился на поиски. Учинил испытания самому себе. Смотр собственных возможностей. И — не без риска — разведку их границ.

Он сыграл матроса-анархиста Володю в фильме В. Ордынского «Красная площадь» — сыграл броско, в не свойственной ему жесткой манере, не слишком заботясь о полутонах и ничуть не утратив при этом определенности психологического рисунка, набросанного на этот раз размашисто, без деталей, но сильной, уверенной рукой.

Сыграл потом Николая II в «Золотых воротах» Ю. Солнцевой — эта картина впервые дала актеру возможность выступить в жанре гротеска.

Сыграл, наконец, Сергея Есенина в фильме С. Урусевского «Пой песню, поэт!». Я не стану сейчас вдаваться в оценку этого фильма, по общему мнению, малоудачного, отмечу лишь отвагу актера, смело ринувшегося в неведомые ему до тех пор стихии «поэтического» кинематографа.

Причину тому было бы наивно искать всего лишь в случайном внешнем сходстве актера с поэтом. Была *внутренняя* потребность найти выход своей любви к поэзии, острому с детства чувству могучей лирической

силы, какой обладают русская природа и русский характер. Выросший на Смоленщине, Никоненко до сих пор тоскует о негородских просторах, о чистых далях, когда земля вся видна до самого горизонта, о той тишине, в которой рождается поэзия.

Тишину спугнули, фильм получился суетным — об этом подробно сказано в критическом разборе Б. Рунина («ИК», 1972, № 7).

Признать роль случайной, а себя — побежденным, Никоненко, тем не менее, не хочет.

— Бесспорно, права критика, требующая от авторов цельности художественного строя картины, осмысленного отбора средств, ясного понимания цели. Но хочу решительно отделить ошибку увлеченности, п р о с ч е т в п о и с к е от закономерной серости тусклого ремесла. К неполучившемуся эксперименту мы суровей чаще, нежели к благополучной, ухоженной, укатанной скуке.

Что по этому поводу сказать?

Результат поиска Г. Шпаликова, С. Урусевского, С. Никоненко оказался, увы, обескураживающим. И надо думать, опыт этот ни для кого из них не пройдет впустую — будущее покажет. Что же касается п р о ц е с с а поиска — то эта сторона дела остается «за кадром», непосвященному не видна, а потому об этом интересно послушать самого актера.

— Процесс поиска,— рассказывает Никоненко,— был увлекателен и многообещающ. Увлекательным казался уже и сам замысел — проследить не житейскую, так сказать, а лирическую, литературную судьбу Есенина, создать не бытовой, а поэтический образ — тот, что встает перед нами в глубоко личных всегда есенинских строках. Ведь и сам поэт, как известно, писал, что «биографические сведения...— в моих стихах». Здесь и был «ключ» к фильму.

И сами художественные средства, которые выбрал Урусевский, были всем нам совершенно внове. Буквально для каждого эпизода он придумывал какие-то необычайные изобразительные решения — сложные или, наоборот, на удивление простые, но всегда поразительные по результату. В этом поиске Урусевский неутомим. Я, признаться, тогда еще плохо представлял себе, что из всего этого может выйти. Но здесь было чему поучиться. И все мы с громадным интересом следили за тем, что делает Урусевский.

Чисто операторское решение некоторых эпизодов — это, мне кажется, целая энциклопедия технических приемов, автором которых был сам Урусевский. Как я вижу теперь, многие из них оказались, в общем, лишними в э т о м фильме. Но я уверен, что они обогатят наш кинематограф в целом, войдут в арсенал операторов — так случалось почти после каждого фильма этого неистощимого на выдумку мастера.

Съемочная площадка становилась лабораторией, работа была истинным творчеством.

Сомнения и определенная неудовлетворенность появлялись, когда речь шла о чисто актерских задачах. Вот здесь мы часто спорили. Мне все казалось, что мы снимаем только верхний слой, что «музыка остается в нотах». Готовясь к работе над этой ролью, очень дорогой для меня, я перечитал множество воспоминаний о поэте, бывал не раз в Константинове, на родине Есенина,— в общем, как говорят, «изучал материал» истово и жадно. Воспоминания родственников Есенина, его друзей и современников оказались противоречивыми, поэт был в них разным, это еще больше интриговало, и я искал разгадку в стихах, снова и снова к ним возвращаясь.

И вот все это оказалось вроде бы лишним. Что-то пригодилось, конечно, «вплавилось» в экранный образ. Но в целом Урусевский довольствовался малым и объяснял это своеобразием стилистики фильма. Полная актерская отдача, максимальное, «глубинное» использование драматургического материала противоречили бы стилю картины, утверждал он. Урусевский был и остается для меня авторитетом в кинематографе, и я с интересом ждал результата. Хотя на душе было все-таки неспокойно. Актеру всегда грустно чувствовать себя манекеном, чья задача — лишь воспроизвести внешний облик героя.

Но, повторяю, мы шли каким-то совершенно неизведанным путем, были увлечены работой. К тому же наша съемочная группа была пред-

«Пой песню, поэт!». Сергей Есенин

метом всеобщего внимания. На площадке постоянно толпились посторонние — приходили смотреть из соседних групп, необычность зрелища будоражила воображение...

...Итак, на съемочной площадке было и н т е р е с н о.

Именно поэтому, принимая многие из критических упреков, Никоненко все же считает эту работу для себя не напрасным поиском. А право художника на поиск, на эксперимент он считает бесспорным, сам же эксперимент, равно как и риск, ему сопутствующий,— неотъемлемой частью художественного творчества.

Совершенно новые для себя задачи поставил Никоненко и теперь, взявшись за роль Евгения в фильме Ю. Принцева и Ю. Егорова «За облаками — небо». Фильм — о людях, вернувшихся с войны с дерзкой мечтой шагнуть в неизведанное. О создателях нашей отечественной реактивной авиации. О максималистах. (Чувствуете, в самом отборе ролей есть некая последовательность, поиски «родственных душ» — о максимализме мы много говорили с Никоненко, но я забегаю вперед.)

Роль, как принято называть, «возрастная»— Никоненко предстоит прожить вместе со своим героем на экране целую жизнь. Фото, опубликованное на следующих страницах, отражает поиски «возрастного» грима. Правда грима, кажется, найдена — поиски правды внутренней еще продолжаются. Снова трудно. И снова — интересно.

Второй и главной «сюжетной неожиданностью» в жизни Сергея Никоненко стал уход в режиссуру. Вторично окончив ВГИК, и снова у С. Герасимова, он успешно защитил диплом фильмом «Петрухина фамилия» — бытовой, очень смешной миниатюрой, где выступил «един в трех лицах», написав сценарий, поставив его и сыграв в нем главную роль.

Далее события развивались более чем успешно, и мою беседу с Никоненко пришлось начинать поздравлениями: в этот день молодого режиссера утвердили постановщиком фильма «Куда улетают птицы» на студии имени Горького.

Как говорится, впереди — новые пути, новая жизнь.

На этом пороге остановимся. Самая пора задавать наши вопросы. О том, что думает

актер о режиссуре. О том, что думает режиссер о своих взаимоотношениях с актерами. Об уроках, которые Никоненко унесет с собою в свое режиссерское будущее.

Начало интервью. И начало пути

— Итак, тридцать третья роль в кино — Евгений, авиасборщик из фильма «За облаками небо». И это в то самое время, когда вы готовитесь к постановке собственной картины. Значит ли это, что будут тридцать четвертая и тридцать пятая, что, встретившись с Никоненко-режиссером, мы не прощаемся с Никоненко-актером?

— Актер — моя главная и любимая профессия. И я с ней, конечно, не расстанусь. Просто не смог бы.

— Ну, а почему все-таки решили заняться режиссурой?

— Знаете, мне всегда было приятно слышать, если кто-то говорил, что я по-своему читаю стихи, непохоже на других... Так вот, почему я решил заняться режиссурой? Может быть, почудилась возможность сделать что-то по-своему. Неожиданности, по крайней мере, для меня, в этом никакой нет. С самого начала я твердо решил рано или поздно попытаться сделать свой фильм. Свой, полностью, понимаете?

Еще когда восемнадцатилетним «салажонком» слушал во ВГИКе лекции по режиссерскому мастерству. Надо вам сказать, у Герасимова будущие актеры и режиссеры занимаются вместе, и это весьма полезно и для тех и для других. Тогда-то и состоялась «проба сил» — мы с Губенко взялись поставить отрывки из «Бориса Годунова». Сами и играли — он Бориса, я — Лжедмитрия. Тогда же, может быть, впервые, я понял, как адски трудно быть небанальным, никого не повторять. В студенческие годы это вообще казалось главным — обязательно по-своему, обязательно непохоже.

Позже пришлось понять и другое, другие задачи вышли на первый план, но я и теперь твердо убежден: если ты не в состоянии сказать в искусстве что-то свое, без перепевов уже кем-то сказанного — незачем заниматься режиссурой.

Потом, когда ВГИК оказался позади, стало ясно: с режиссурой надо подождать. С первых шагов в кино я остро ощутил недостаток элементарного жизненного опыта. Чувствовал это постоянно, за что бы ни брался. ВГИК, как, впрочем, и любой вуз, о реальных человеческих отношениях дает представление скорее теоретическое...

После института пошли другие «университеты», без которых я бы не отважился всерьез помышлять о режиссерской работе. Много ездил, служил в армии, и жизнь сталкивала меня с очень разными людьми. Появились новые друзья в самых разных концах страны. Я дорожу этой дружбой — потому что все это настоящие люди, знающие свою цель в жизни и умеющие за нее драться. У них я многому учился.

Кроме того, конечно, снимался — у нас и за границей. Работал с хорошими режиссерами. Работал и с очень плохими — знаете, которые считают: ты актер, твое дело играть, ты за это зарплату получаешь — вот и играй... Что ж, приходилось быть режиссером самому себе, чтоб дотянуть хотя бы до профессионального уровня. Фильм, конечно, шел вразброд, стыдно вспомнить.

В общем, вот так, шаг за шагом, накапливая опыт, и позитивный и негативный, я приближался к тому, для меня совершенно неотвратимому моменту, когда пришел к Сергею Апполинарьевичу Герасимову и снова стал студентом.

Я почувствовал, что пришла пора п о п р о б о в а т ь.

Продолжение интервью. О праве на поиск

В нашей беседе часто звучит это слово — «попробовать».

Это всегда интересно — попробовать.

Ты живешь тихо и мирно, тебе легко и покойно, все получается, и кругом сплошное равновесие.

Почему же так тянет это равновесие нарушить?

Все хвалили молодого актера, все кругом были довольны. Пришла беспокойная идея «попробовать» — и сколько же хлопот появилось сразу у Никоненко! Один Есенин чего стоит!

— Мне всегда нравилось, когда люди в поиске. Это не самоцель, конечно. Просто художник, по-моему, не может не ощущать эту постоянную внутреннюю потребность искать, идти к новому.

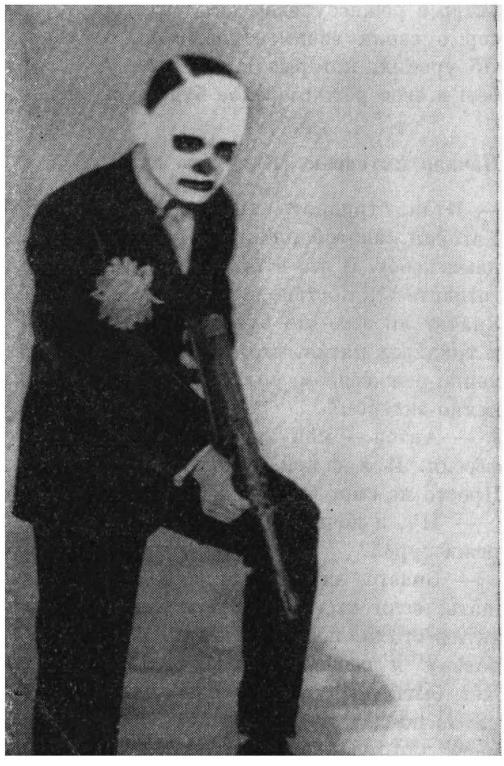
Я работал со Смоктуновским. Вот актер, который не боится пробовать, испытывать — в присутствии всей группы! — всевозможные варианты. Он ищет мимику, пластику, характерность, примеривает все это на себя, что-то отбрасывает, что-то оставляет, и это поразительно интересно. Он не боится ошибаться, не боится показаться нелепым, смешным порою...

Любой актер поймет, почему я с таким ужасом говорю о присутствии всей группы. Мы чаще всего стеснены на площадке, внутренне зажаты, а от этого — и робость и скованность фантазии. Не от недостатка оной, не от природы — все проще: страшно выглядеть смешным. В чьих глазах? Все равно. Режиссера. Еще страшнее — оператора. Неизмеримо страшнее — осветителя.

Это далеко не единственный пример того, как в процесс творческий врываются — очень грубо и очень зримо — проблемы организационные. Проблемы культуры производства. Профессиональной этики. Об этом стыдно и странно говорить, но ведь в иной группе актер, не сразу попавший в нужный тон, рискует быть высмеянным. Хотя именно в процессе проб и — заметьте — ошибок и возникает истина. Парадокс нередко оказывается открытием, спорное становится бесспорным.

Помню, читал у Эйзенштейна: он приказал, снимая одну из узловых сцен «Потемкина», накрыть бунтующих матросов брезентом, и его, разумеется, тут же предупредили: нас засмеют, так не бывает. Как известно, на этой сцене никто и никогда не смеялся.

Конечно, смех на площадке, кривые усмешки ко всему привыкших микрофонщиков — лишь наиболее грубое и самое непрофессиональное выражение определенной настороженности к поиску, которая в искусстве, как ни странно, все-таки еще живуча. Это иной раз ощущаешь и в отзывах печати — как будто радуются люди твоей неудаче: вот, я же говорил, я предупреждал! И трезвый анализ, способный принести пользу, тут же вытесняется плохо скрытым удовлетворением победителя: осторожность вновь права, а творческая смелость (самоуверенность?) посрамлена.



Из студенческих работ. Дживола («Карьера Артуро Уи»)

Но ведь в нашем общем деле нет победителей и побежденных. Неудача — не акт злонамеренности. А творчество, если разобраться,— это, во многом, максималистская разведка собственных возможностей. Здесь нельзя действовать с оглядкой — получится серость, скука.

Мне кажется, выходя на самостоятельную дорогу, мы подчас теряем очень важное качество — вкус к эксперименту.

В институте мы еще и понятия не имели о своих возможностях. Казалось, что можем все. Через минуту казалось, что не можем ничего. Прекрасная пора абсолютного максимализма, даже расквашенные носы необыкновенно приятно вспоминать.

Какой актерский диапазон у меня там был — мечта! В дипломных спектаклях играл Гамлета, Дживолу в «Карьере Артуро Уи», Смердякова. Право, жаль былой отваги, и я, в общем, не уверен, что осмотрительность, осторожность и похвальная скромность в притязаниях — все эти качества приходят позднее — всегда идут на пользу нашему делу.

Годы учебы, счастливые годы, когда все можно, проходят, и к молодому актеру накрепко пристает «амплуа». Кинематограф необычайно любит «амплуа» и определяет его обыкновенно по первой удачно сыгранной, хотя, может быть, и случайной роли. Прощай тогда какой бы то ни было поиск — ты в железных руках.

И здесь очень нужна вера в себя. Нужно вырваться. Проявить собственную в о л ю к п о и с к у.

Время «великих стариков»

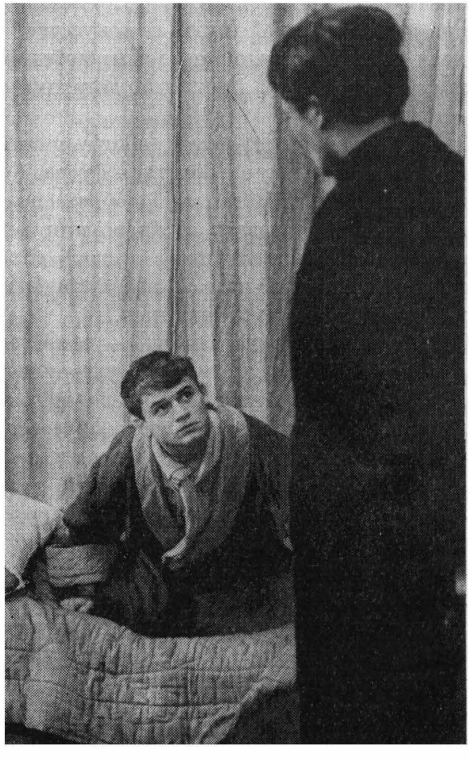
Я записываю, а сам с некоторой неловкостью вспоминаю, как прочил Никоненко безоблачно прямой путь в искусстве. Не прошло и полугода, как «достоверный мальчик из жизни» взбунтовался, и меньше всего он хочет как раз спокойствия.

Мы говорим о судьбах его сверстников — актеров. Многие, несмотря на молодость, уже живут прошлым, живут воспоминаниями о ярком дебюте. Зрители, кажется, уже перестали запоминать новые имена — дебютанты, похожие друг на друга, появляются и исчезают, не оставив заметного следа ни в памяти, ни в искусстве.

Так продолжается уже довольно долго, оттого и в среднем актерском поколении не так уж много больших мастеров, постоянно работающих в кинематографе. Куда же оно ушло, время «великих стариков», когда актер властвовал на экранах и в сердцах десятилетиями, когда его ч е л о в е ч е с к и й авторитет в народе был сопоставим с авторитетом больших литераторов, ученых, мыслителей,— авторитет значительной личности, способной не только жить в искусстве, но и вносить в него свой, индивидуальный вклад? И в чем был главный «секрет» их творческого долголетия?

— Крючков. Андреев. Черкасов. Ливанов... Да, каждый — эпоха в кинематографе. Своя тема. Целый пласт времени, выраженный в искусстве большого художника.

Из студенческих работ. Смердяков («Братья Карамазовы»)



— Кто же понесет эстафету дальше?

— Это проблема из очень серьезных. Эйзенштейн, как известно, стал мэтром в двадцать шесть — об этом вспоминают все чаще, и чем дальше, тем с большим удивлением. Сейчас-то у нас период ученичества затягивается порой далеко за тридцать. К этому времени каждый благополучно обзаводится штампами, и все труднее уйти с протоптанной, привычной дороги.

Индивидуальностями не рождаются, ими становятся. Порою — в жестоких спорах, в борьбе, в отстаивании собственной позиции, своего права на поиск. В умении постоянно выверять эту свою позицию жизнью, в жестком критическом контроле над собой.

— Что же, борьба за право на поиск по принципу «выживает сильнейший»?

— Ну, не столь категорично. Но сила нужна. Убежденность нужна. Способность отстоять свою индивидуальность. Умение активно выбирать свой путь в искусстве, не ожидая терпеливо, что предложит тебе, «молодому специалисту», богатый дядюшка кинематограф.

Профессия наша требует работы постоянной — и это не просто эффектная фраза. Ведь только в непрерывном тренаже и обретаешь то, что мне хочется назвать «бойцовскими качествами» актера — уверенность в своих силах, знание своих возможностей, абсолютное владение своей актерской техникой.

Если просто пассивно ждешь — обязательно размагничиваешься, теряешь уверенность. Как балерине у станка, надо работать каждый день. Когда у меня не было интересных ролей, когда был, как говорят, «в простое» — учил стихи. Все это потом, конечно, пригодилось на съемках картины об Есенине и, я уверен, пригодится в дальнейшем не раз.

И еще — актеру очень важно чувствовать, что в него верят. Верят в его возможности, в его диапазон, его фантазию. Это непременнейшее условие сколько-нибудь серьезного творчества. Доверие к актеру — заповедь, важность которой я почувствовал на собственном опыте. Постараюсь быть верным ей и в своей режиссерской практике.

Извлечения из личного опыта

— Ваши тридцать три роли — это работа не менее чем с тридцатью, очень разными, режиссерами. Наверное, теперь, берясь за постановку собственного фильма, вы думали и о том, что из этого богатейшего, надо сказать, опыта вам пригодится в собственной практике, а что — придется отбросить как для вас неприемлемое. Какие методы режиссуры вам ближе?

— Мне всегда импонировала режиссура, ориентированная на *совместное* творчество режиссера с актерами. Я уже говорил о тех случаях, когда актерам предоставляют полную «свободу действий» — делай что хочешь, благо тебя в институте учили играть. Чаще всего это и принципом-то назвать нельзя, просто — показатель профессиональной беспомощности режиссера, его растерянности перед актером, неумения представить себе, как, *какими средствами* можно перевести умозрительный замысел в конкретный, из плоти и крови, экранный образ.

Такого режиссера обычно нетрудно узнать сразу же — он обязательно любит вести длиннейшие отвлеченные разговоры, обожает дальние литературные и исторические ассоциации, параллели, вообще любит поражать эрудицией. Коэффициент полезного действия таких бесед минимален: режиссер идет ощупью и пасует, как только дело доходит до конкретного способа воплощения конкретного эпизода.

Помню, один из режиссеров довольно долго рассказывал мне про геологию, которой занимался в прошлом, а потом сказал, что роль нужно играть просто и органично. Это я и сам знаю — органику мы еще с институтской скамьи почитаем за первейшее качество актера. Но ведь можно по-разному сыграть это «просто».

Режиссерские беседы необходимы актеру — но какие? Здесь для меня всегда образцом будет, по-видимому, герасимовская манера работать с исполнителями.

Герасимов занимается только конкретным делом, зная свою конечную цель и уверенно, своими путями выводя к этой цели актера.

«Журналист». Реутов

Порою это тоже очень длительные беседы. Но в них все будет «работать на тему». Это будет разговор о твоем герое — каким его представляет режиссер. О том, что герой любит и что ненавидит. И какова среда, его окружающая. В запасе у Герасимова всегда найдется множество подходящих к случаю жизненных наблюдений, выразительных деталей, где-то когда-то им замеченных и вот теперь пригодившихся. Из разбросанных штрихов, из беглых зарисовок постепенно складывается облик будущего героя, о котором мы еще до того, как выйти к съемочной камере, будем знать все — от его биографии до привычек и слабостей. Самое интересное — это когда Герасимов проводит анализ сценария, эпизода, характера — он неизменно открывает перед исполнителями целые россыпи наблюдений, драгоценных для актера штрихов, красок, оттенков, открывает в роли тысячи «зацепок» для актерской фантазии.

Беседы такие напоминают свободную импровизацию, и это именно беседы, а не режиссерский монолог — ты и сам, слушая Герасимова, постепенно увлекаешься процессом «узнавания» своего героя, поисков его связей с собственными жизненными впечатлениями и, естественно, тоже включаешься в импровизацию. Герасимов к этому как раз и стремится, и очень любит, если актер выдвигает какие-то свои, встречные предложения. Ведь этот поиск может быть бесконечным — абсолютную истину здесь никогда не найдешь.

Такое вот умение анализировать человеческую природу, поставить точный «диагноз» характеру актер обычно очень ценит в режиссере. Герасимов же изучил человеческую природу досконально. Выходя на съемочную площадку, мы знали о своих героях решительно все — и то, как они должны вести себя в эпизодах, предусмотренных сценарием, и даже то, как они повели бы себя в ситуациях, сценарием не предусмотренных. В этом даже азарт какой-то есть, что-то от увлекательной игры. Чувствуя это, Герасимов иной раз не торопился командовать «стоп!», и тогда приходилось, ко всеобщему удовольствию, импровизировать эпизод уже на свой страх и риск, прямо перед работающей камерой. Так снимались, например, наши сцены с Теличкиной в фильме «Журналист».

В восторге от того, что нашел «идеальную секретаршу» для нашей «районной газеты», Герасимов, кажется, сам с любопытством ждал, что из всего этого получится. Удивлялся и радовался, если получалось интересно.

Но, повторяю, всему этому предшествовала работа скрупулезная и, главное, психологически точная — этот режиссер, как никто другой, чувствует своих актеров, умеет вве-

сти их в необходимое состояние и точно знает, когда, в какой момент дать команду «мотор!».

Подобное умение очень свойственно и таким режиссерам, как Шукшин, Михалков-Кончаловский — перед самой съемкой они всегда найдут способ поговорить с актером в интонации, «родственной» предстоящей сцене, тонко и неназойливо подводя исполнителя к нужному эмоциональному уровню.

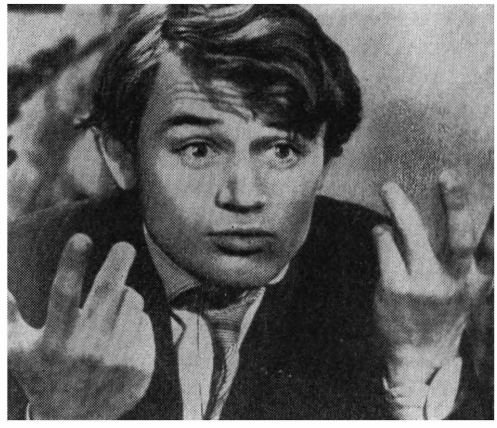
«Режиссерский диктат» или импровизация?

Шукшин знает о жизни необыкновенно много; природа счастливо наградила его талантом писателя — и это очень важно для Шукшина-кинематографиста. Его литературный дар — это его корни, отсюда начинается и его режиссерская деятельность, то, что он делает на съемочной площадке, всегда выверяется его чутьем первоклассного литератора.

Сколько раз случалось: еще не проявлен материал, отснятый накануне, а Шукшин приходит на очередную съемку совершенно уверенным: все вчерашнее — не годится. Фальшиво, надуманно, все надо делать иначе. Где-нибудь на обрывке газеты у него уже записан новый диалог, записан таким, как он прозвучал в жизни. Или, может быть, в сознании художника, которому иной раз достаточно случайного слова, брошенного мимоходом прохожим, какой-то неожиданной интонации, чтобы из летучего впечатления, пользуясь своим жизненным опытом, реконструировать точный, типический, узнаваемый образ.

Этот «ток творчества» в Шукшине неостановим: вот и на съемке, пока идет суета с приборами, микрофонами, пленкой, он ходит где-то возле площадки и все мучительно думает, и обязательно вовлекает тебя в свои логические построения. Любое предложение непременно запишет — про запас. Он вообще очень внимательно относится к своей писательской «копилке».

Мне этот процесс кажется чрезвычайно интересным — вот такое обстоятельное, бережное собирание, накопление знаний о своем герое, его реальном окружении. Позже, в 1970 году, мне довелось сниматься в дипломном фильме



«Странные люди». Чудик

Н. Михалкова «Спокойный день в конце войны», и мы первым делом поехали на родину героя картины, на Вологодщину. Поехали с магнитофоном, чтобы записать своеобразный местный говор и потом в точности воспроизвести его в фильме. Ведь говор, стиль речи всегда находятся в тесной связи со складом характера, с человеческим типом, он многое может подсказать актеру о его герое.

Интерес к подобным, на первый поверхностный взгляд, сугубо этнографическим деталям, понимание их важности — все это пришло ко мне в совместной работе с Шукшиным.

Я снимался в его фильме «Странные люди» вместе с Евгением Евстигнеевым. Для нас Шукшин был как бы камертоном очень чистого звучания: малейшая фальшь для него — нож острый. Во имя естественности, «натуральности» он охотно жертвовал так трудно найденным порою текстом, искал все новые и новые варианты и тут же их отбрасывал, ломая, казалось бы, уже готовый диалог, добиваясь совершенно живой, «спонтанной» речи — чтобы были и нелогичные паузы, чтобы мы перебивали друг друга, чтобы сохранялась неожиданность реакций. Актер у него работает «на аритмии», на «скусанных» репликах. И здесь очень важен партнер (Шукшин умеет

подбирать свой актерский коллектив по принципу идеальной «совместимости»), важна его гибкость, способность совершенно раскованно «жить» в предложенных обстоятельствах, потому что работа такая более всего приближается к типу «свободной импровизации», в которой все трое — равные участники.

— Шукшин — автор своих фильмов. Позволительно ли распространить этот метод на «чужие» сценарии — рассматривать их, как «полуфабрикаты», основу для импровизации?

— Если речь идет об оригинальных кинематографических произведениях, то, думаю, да. Текст выверяется на практике, уточняется, если для этого есть достаточные основания, и процесс такой идет только на пользу — естественная интонация, полное «вживание» актера в текст важнее, чем скрупулезное следование букве сценария. И я думаю, это наиболее плодотворный способ работы на площадке. Ведь текст, в конечном счете, далеко не всегда имеет решающее значение, важно, чего хотят люди в кадре, важна энергия чувства. Между прочим, сценаристы в большинстве, по моим наблюдениям, точно уловили некое требование времени и стремятся сейчас в своих диалогах передать эффект случайности, непреднамеренности, импровизационности. Так что, как бы ни обстояло дело с методикой, а цели мы понимаем одинаково.

— Вы говорите об оригинальных кинематографических произведениях. А как быть, например, с классикой? Помните — в недавней экранизации «Чайки» все довольно близко к тексту, лишь немногие фразы изменены, «обытовлены», «осовременены» или опущены. И Чехова в фильме не стало...

— Я не думаю, что дело в самом факте отступления от точного текста. Важнее — как сделаны эти отступления, насколько глубоко поняли авторы суть чеховской пьесы. Слов нет, экранизации вещей, уже имеющих большую судьбу, знакомых каждому по литературе или по сцене,— произведений, где каждое слово, так сказать, «узаконено» и освящено временем, — требуют, разумеется, очень внимательного отношения к первоисточнику. Однако и в этом случае «энергии чувства» я бы все-таки отдал предпочтение перед «буквой». Знаем же мы примеры идеального буквализма — все слова на месте,— а счастья все не было.

— Но вернемся к работе с актерами. Если я правильно понял, вы противник всякого режиссерского «диктата»?

— Ну, что такое диктат? Здесь ведь все зависит от здорового разума, от умения критически подходить к собственной позиции. Герасимов, Шукшин, Егоров, Ордынский всегда знают, чего хотят добиться от актера. Но никто из них не пытается при этом совершить некое насилие над актерской природой — они, каждый своими методами, стремятся подвести актера к этому решению естественно, сделать актера соавтором, а не только исполнителем.

Мне всегда хотелось раньше всего понять замысел, работать «вслепую» не могу и не умею. Может быть, поэтому так часто нарывался на упреки: мол, лезу в детали, задаю слишком много вопросов, впрямую к делу вроде бы не относящихся. Каюсь, были случаи, когда я, махнув рукой, просто выполнял то, что от меня требовали. И нужно сказать, это были самые банальные из всех моих работ.

Но есть, разумеется, области, где режиссер должен быть непререкаемо тверд. В кино, как нигде, сталкиваешься с трудностями отнюдь не творческого порядка, и тогда — это знает каждый—каким соблазнительно легким кажется иной раз компромисс!

Когда я писал сценарий своего дипломного фильма «Петрухина фамилия», я знал совершенно точно, что женскую роль там должна играть Е. Васильева. Только Васильева и больше никто. Актриса была занята, и я ждал ее почти год. Может быть, это и есть «режиссерский диктат»?

— Вы замечали: индивидуальность режиссера, его творческий метод несравненно естественнее и свободнее выявляются, если вокруг единомышленники, понимающие с полуслова? Вот и названные вами мастера стремятся работать всегда со «своими» актерами. Уже сложился круг постоянных участников картин Тарковского, Михалкова-Кончаловского, Хам-

раева и многих других наших режиссеров. Такие творческие содружества дают, пожалуй, наиболее интересные и значительные фильмы. В них чувствуется атмосфера хорошей студийности, всегда есть живой нерв творчества увлеченного и истинно коллективного...

— Совершенно закономерный процесс, по-моему. Именно в стабильном коллективе становится по-настоящему реальной «глубинная разведка» творческих возможностей каждого, здесь, как правило, больше простора для поисков — всегда чувствуешь поддержку людей, тебя знающих и в тебя верящих.

В этом отношении кинематографист всегда немного завидует актеру театральному. Посмотрите, как это бывает в театре. Какой убедительный пример творческого единства вот уже много лет являет собой «Современник». Как легко узнаешь актера «эфросовской» школы.

Между кино и театром

Никоненко говорит о театре с увлечением, и я становлюсь подозрительным:

— Уж не собираетесь ли вы уйти со временем на сцену? А, Сергей?

Смеется.

— Это как раз театру я изменил ради кино. Самой первой своей мечте изменил. Я же вырос здесь, на Арбате, рядом прекрасные театры — вахтанговский, имени Маяковского. Каждый из спектаклей этих театров с 1954 по 1959 год я видел по несколько десятков раз.

— Десятков?

— Именно десятков. Но это, правда, связано с одной страшной тайной. Я учился тогда в школе рабочей молодежи. Лишних денег, разумеется, не было. Зато посчастливилось найти брошенную кем-то старую контрамарку. Заурядный такой бумажный лоскуток с подписью администратора театра имени Маяковского. Эту подпись после некоторой тренировки я быстро научился подделывать.

С вахтанговцами было труднее — то ли контрамарок там не было, то ли никто их не терял, но приходилось туда покупать самые дешевые билеты — без места.

Так что, видите, в то время, как мои сверстники запойно смотрели все фильмы, я тратил вечера на театр. И все мои помыслы, самые смелые, были связаны именно с театром.

Пришла пора, и я решил попытать счастья. Поступал во все четыре московских театральных вуза, но никуда меня не взяли. Был я этим, конечно, удручен, но не сдавался — упрямства у меня хватало. Пошел во ВГИК, и здесь, наконец-то, повезло. А вскоре, когда начались занятия в мастерской Герасимова, я уже почитал за счастье, что меня ни один театральный вуз не принял.

Окончил институт, и опять потянуло к театру. Пошел к Любимову, сыграл ему Смердякова. Он спросил, играю ли я на гитаре. Пришлось сознаться, что не играю, да и не научусь, наверное, никогда, потому что со слухом у меня могло бы быть и получше. Не вышло у меня с Таганкой.

Стал тогда думать о «Современнике». Но пока думал, пришло предложение от Миклоша Янчо сниматься в главной роли в его картине «Так я пришел». Это, наверное, и решило вопрос. Ну как же! Едва окончив вуз, совсем зеленый еще актер, я сразу же оказался на съемочной площадке.

Я считал, что мне опять повезло, и решил остаться в кино навсегда.

Только я это решил, как меня призвали в армию, и я оказался в ЦТСА, где так и не успел сыграть ни одной большой роли и потому не ощутил счастья непосредственного общения со зрителем.

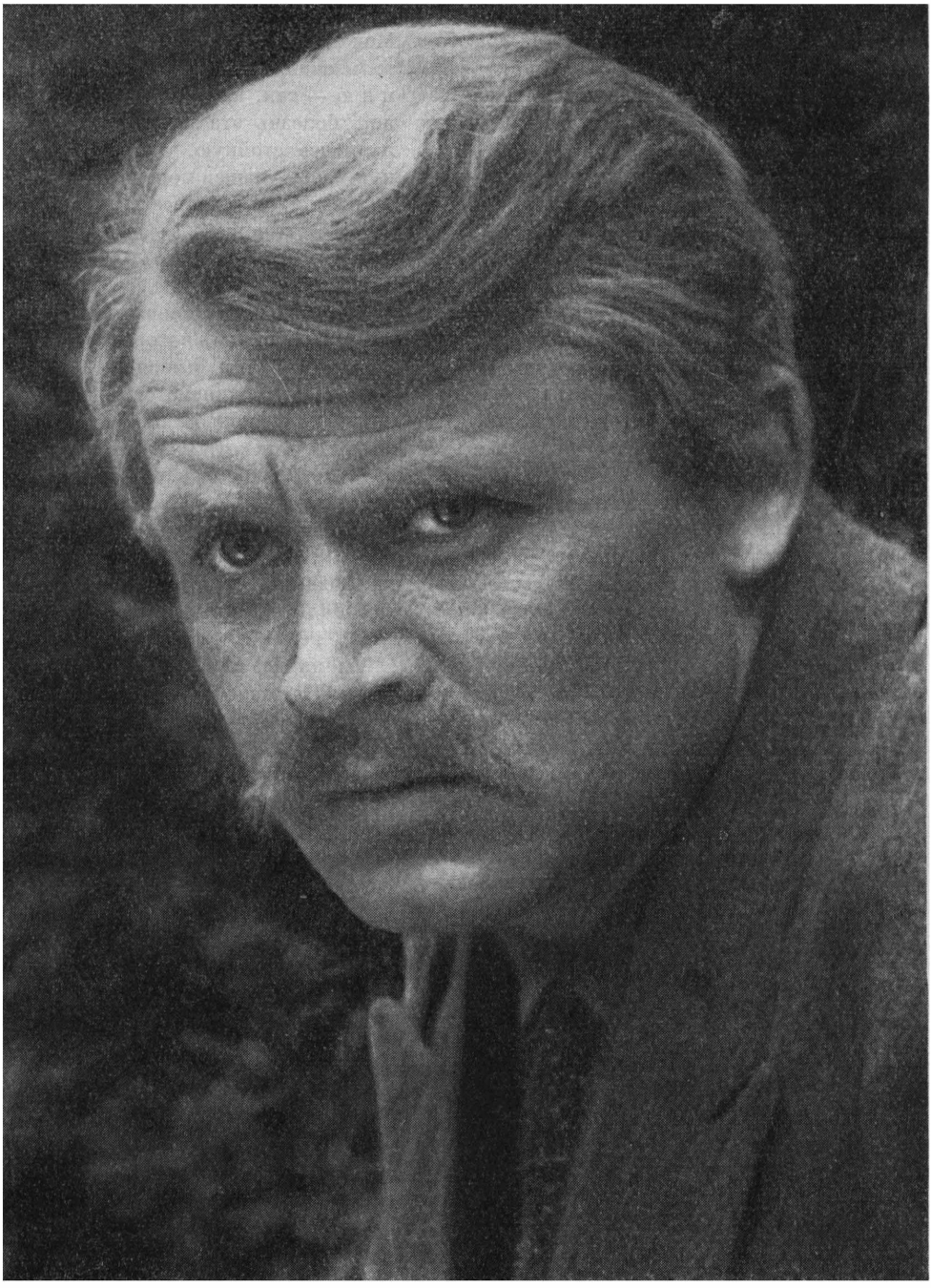
Завершение интервью. Вечный бой

Давайте вернемся к кинематографу. Как вы считаете, есть ли у вас своя актерская тема?

— Не знаю. Как-то не думал об этом.

— Ну, а есть такая тема, которая вам представляется особенно важной и актуальной сегодня?

— Есть такая тема, она меня давно занимает,— жаль только, что все не удается подступиться к ней практически.



Новая работа: Евгений в фильме Ю. Егорова «За облаками — небо»

Проблема, по-моему, очень важная для людей моего поколения. И даже для еще более молодых... Я бы так ее сформулировал: проблема раннего проникновения мещанства в сознание людей. Так сказать, омоложение мещанства.

Мещанство, вообще-то, вечная тема для искусства. Но все же молодость всегда была порою «дум высокого стремленья». Такой она, я надеюсь, останется и в нашем быстро меняющемся мире — во многом это зависит и от искусства, читающего «живой урок» миллионам.

Все мы переживаем сейчас, по-моему, какой-то переломный период. Уровень жизни сегодня несопоставим даже с тем, что был каких-нибудь десять лет назад. И это прекрасно. Резко меняется вещный мир вокруг нас — наш быт становится комфортабельней, все более прихотливые потребности успешно удовлетворяются. И вряд ли найдется человек, который был бы против этого.

Но вот всегда ли мы оказываемся психологически готовыми к этим материальным переменам в нашей жизни? Не заслоняет ли для иных забота о вещи, ставшей ныне доступной, цели и задачи более высокие, более достойные человека нашего общества? Опухоль мещанства — фетишизация вещей — поражает и какую-то часть молодежи, это не может не тревожить, если даже эта часть и незначительна в числовом выражении. Разве могут не волновать, не вызывать сопротивления процессы в сознании некоторых молодых людей, для которых становятся актуальными типично «бальзаковские» мотивы? Человек мечтает о квартире. Получив квартиру, ближайший отрезок времени посвящает тому, чтобы оборудовать в ней камин, ибо камин снова входит в моду. Когда камин готов, приходит пора подумать о машине. О даче. Когда есть и дача, человек спохватывается, что до сих пор не обзавелся собакой. Собака — это тоже модно. Правда, нужна не какая-нибудь собака, не просто собака, а именно та, которая сегодня в моде...

В погоне за вещью стираются индивидуальности. Человеку уже некогда думать о своем главном деле, о главной цели. Он обособляется, выключает себя из общества. Может быть, я и сгустил сейчас краски, но только для того, чтобы выявить тенденцию — так, как я ее вижу и понимаю. Слов нет, болезнь эта затрагивает лишь часть — наименее стойкую, наименее целеустремленную часть—нашей молодежи. Но игнорировать ее нельзя, и если все-таки она развивается, то ответственность за это лежит и на нашем самом массовом, столь любимом молодежью искусстве.

Мы непозволительно редко обращаемся к тем проблемам, которые сегодня у всех на устах. Мы чаще выжидаем и, конечно, сдаем свои позиции кинематографа, который традиционно считают боевым. Посмотрите любую газету... Вот хотя бы «Литературку». Сколько актуальных проблем, острых дискуссий в каждом номере! А сколько споров — принципиальнейших по существу своему боев — ведет каждый из наших потенциальных зрителей каждодневно! А потом идет в кино и слушает там вялые рассуждения о том, что жизнью давно решено.

Мы называем наше искусство нашим оружием. Но при этом слишком часто стремимся беречь свое здоровье. Так не идут в сражение. Так ходят на работу. Вот пришел иной деятель искусства утречком на студию, сдал пальто в гардероб, стал работать. И работает добросовестно, профессионально даже. Но так и кажется, что дома ему сказали: ты смотри там, не нервничай. Он и не нервничает.

А у нас ведь — в том и штука — работа как раз вся на нерве. Она из переживаний состоит. Потому что нашими фильмами мы призваны не только финансовый план выполнять, но и отстаивать свои очень важные, очень дорогие всем нам идеалы.

И тут уж надо, чтобы все было, как у поэта: не читки требовать с актера, а полной гибели всерьез...

О человеке с киноаппаратом

А. Антипенко

На полке любителя кино большинство составляют книги о режиссерах. О творчестве операторов пишут мало. Правда, о выдающемся операторе иногда выходит книга. Но, как правило, после его смерти...

Спустя десять лет после кончины А. Н. Москвина появился сборник «Кинооператор Андрей Москвин», подготовленный Ленинградским отделением издательства «Искусство». Этот долгожданный, во многих отношениях уникальный сборник вместил в себя подробный разбор творчества Москвина, а также интересные воспоминания о нем его коллег, друзей, товарищей. Перед читателем предстает образ необыкновенного оператора, талантливого человека, художника с самобытным взглядом на искусство, на жизнь...

Во ВГИКе нас учили педагоги и фильмы. Иногда после просмотра картин томило чувство, что в кино все уже сделано, все уже снято и переснято. Не знаю, как у кого, а у меня подобного рода мысли возникали, когда я смотрел фильмы, снятые Москвиным.

Помню, кто-то принес на курс редкую фотографию Андрея Николаевича. На фотографии он стоял у аппарата, в темных очках, обнаженный по пояс, в кожаных перчатках. Этот снимок мы пересняли и размножили, так что каждый имел «своего» Москвина, как самую дорогую реликвию. Мы не знали тогда, на съемке какого фильма был так мужественно красив Москвин. Теперь в сборнике о Москвине обнародована и наша фотография — она относится к периоду съемок фильма «Одна».

Составитель сборника и автор очерка жизни и творчества Москвина киновед Ф. Гукасян подробно, с глубоким знанием законов и специфики киноизображения, кинотехники, киноосвещения, композиции вводит читателя в «святая святых» — творческую лабораторию оператора. Автор исследования идет от

«Кинооператор Андрей Москвин». Сб., Л., «Искусство», 1971.

истоков творчества Москвина, от его биографии и реальных кинематографических событий — фильмов. Анализируя картины, созданные творческим содружеством Козинцев — Трауберг — Москвин, автор книги подробно разбирает некоторые специфические черты изобразительного мастерства А. Москвина — те черты, что делают его искусство явлением неповторимым, отличным от искусства других больших мастеров — Э. Тиссэ, А. Головни...

Время, когда пришел в кино Москвин, автор характеризует красноречивым штрихом: «Один из старейших русских операторов Л. О. Дранков отказывался подойти к ручке аппарата, если не был обут в белые парусиновые ботинки. «Счастливая» пара ботинок сопровождала оператора во всех поездках...» Оператор казался магом. Правда, маги часто на поверку оказывались шаманами.

Москвин был одним из тех, кто возвысил в работе кинооператора истинно профессиональное начало.

Большой интерес в сборнике представляют описания открытий Москвина — режимной съемки, съемки с движения, анализ работы с искусственным освещением в павильоне и с «подсветкой» на натуре, работы во время съемок цветового эпизода в «Иване Грозном». Эти стороны творчества Москвина и сегодня представляют большой практический и теоретический интерес. Для понимания многих «секретов» мастерства выдающегося оператора важны и те страницы книги, которые посвящены «межкартинным паузам» — периодам тщательной подготовки к очередному фильму. Эту подготовку Москвин начинал задолго до запуска новой картины в производство. Иногда ожидание картины затягивалось на несколько лет. Так он «снял» фильм «Гамлет», над которым работал последние полтора года своей жизни: правда, теоретически.

Москвин оставался художником-исследователем и там, где дело касалось сугубо технических вопросов. Чисто производственный процесс — проявление негатива — он превратил в научно организованную систему обработки пленки. Много внес Москвин и в столь важную область операторской работы, какой является экспонометрия. Его калькуляторы и экспонометры действуют и поныне в современной кинематографии. Но каждым своим фильмом Москвин доказывал, что решающим в искусстве оператора является все-таки не техника, а художественный поиск, постоянный, настойчивый. Результатом такого поиска явилась, например, режимная съемка в фильме «Чертово колесо». Для «Нового Вавилона» он изобретал свои, специальные объективы. Он снимал в нарушение всех общепринятых киноправил белое на белом в фильме «Одна». Он разрабатывал тончайшее тональное построение кадра в трилогии о Максиме. В «Иване Грозном» он добился поразительных результатов, создав для павильонных съемок очень сложную световую партитуру. В том же фильме он снял знаменитую сцену пляски опричников так, что она стала образцом кинематографа подлинно цветового. В фильме «Дон-Кихот» он успешно «укрощал» техническое чудо — широкий экран...

Искусство Андрея Москвина необычайно современно, его мысли актуальны и сегодня.

Книга, посвященная творчеству Москвина,— это своего рода учебник, необходимый и профессионалу и кинолюбителю. Тем более приходится пожалеть, что в этот интересный сборник не включены известные теоретические работы Москвина — статья из книги «Поэтика кино» (1927), заметки «О своей работе и о себе», напечатанные в «Советском экране» за 1927 год, некоторые другие материалы.

Документов, связанных с жизнью и творчеством Москвина, сохранилось до обидного мало. Поэтому с таким интересом читаются воспоминания друзей и товарищей Москвина. Ведь об этом человеке еще при жизни ходило в профессиональной среде множество легенд. Его отношения с друзьями (неразговорчив), его манера одеваться (синий комбинезон), его зрение (очки — 8 диоптрий), его привычка здороваться (рука лодочкой), его юмор — все эти черты, воскрешающие живой облик Москвина, представлены в воспоминаниях. Не могу не процитировать некоторые из строк...

Л. Трауберга:

«В пять утра меня разбудил телефонный звонок (в 1941 году — *А. А.*). На мой яростный вопрос: «Кой черт вы звоните? Который час?», уместно мрачный, будто спокойный голос Москвина ответил: «Второй час войны!»

...Г. Козинцева:

«Отдел технического контроля ужасался, писал рапорты: павильон задымлен, воздух ореолит, портретная оптика применена для массовых сцен... Все не как у людей!..

Постоянство в привычках было одной из черт характера Москвина. Годами он занимал одни и те же его постоянные места: в машине, на заседаниях художественного совета, в просмотровом зале».

Е. Михайлова:

«...Юмор его был порой очень своеобразным. Как-то ехали мы с Андреем на трамвае к моим родителям. Для какой-то картины на студии в это время подбирали красивых девушек. И вдруг Андрей громко мне говорит: «Жаль, что ты глухой — есть о чем поговорить. Много хорошеньких едет». Общее веселье в трамвае, а эта фраза так и осталась в нашем обиходе!»

А. Головни:

«Оператор Андрей Москвин и никто другой нашел то, что мы сегодня называем киноживописью».

М. Блеймана:

«...Он был человеком дела и не любил болтать. Не любил он и фамильярности — я не помню, чтобы он с кем-нибудь был «на ты», даже с собственным сыном Колей. И так было всю жизнь».

И. Саввиной:

«Он был очень чутким и даже застенчивым. Курьезно, но Москвин краснел под пристальным взглядом незнакомого человека».

Л. Косматова:

«Я попросил своего друга Анатолия Головню познакомить меня с Андреем Москвиным, на что получил примерно такой ответ: «С Андреем никто не знакомится,— если надо и он захочет — он знакомится сам...»

В заключение несколько слов об иллюстрациях в книге. Я могу согласиться, что лучше

А. Москвин

смотреть фильмы на экране, чем довольствоваться кадрами из них, пусть даже в самом прекрасном полиграфическом исполнении. Но в данном случае иллюстрация, напечатанная в книге об операторе, служит как бы посредником между экраном и нашей памятью. Вот почему так важен в подобном издании тщательный, продуманный отбор изобразительного материала. Именно здесь составители сборника допустили главный просчет — иллюстрации мало подкрепляют теоретические положения книги. А ведь сборник-то посвящен уникальному оператору!

Очень мало в книге оригинальных кадров из фильмов. Известно, что на съемочной площадке часто делаются рекламные фотографии. Заменить кинокадр эти снимки, разумеется, не могут, тем более — в книге, посвященной детальному разбору творчества автора к и н о к а д р а — оператора. В серьезном разговоре об операторском мастерстве обязатель-

ны, на мой взгляд, репродукции с оригинальных кинокадров. Точно так же как необходимо при публикации фрагментов кинокадра помещать и весь кинокадр (пусть минимальным форматом) для того, чтобы было видно, из какой среды «вырван» фрагмент. Все эти требования, по-моему, элементарны, когда речь идет о творчестве кинооператора, почерк которого изменялся, усовершенствовался, но всегда оставался неповторимым.

В этом отношении сборник оказался, увы, уязвимым. Даже единственный широкоэкранный фильм Москвина «Дон-Кихот» представлен в иллюстрациях к сборнику не горизонтальной «широкоэкранной» композицией, а вертикальной, и к тому же фрагментом из фотографии... Художник А. Авидон, очень интересно оформивший обложку книги, подчинил такой вот вертикальной композиции большинство «кадров» — фотографий из фильмов, хотя перед Москвиным задача снять именно «вертикальный» кадр, насколько всем известно, не вставала ни разу. Нужно ли говорить, что кадры Москвина вряд ли стоило «улучшать». Они ценны такими, какими он их снял.

Обидны опечатки. На странице 107-й известный оператор Б. И. Волчек представлен с неверными инициалами, на странице 103-й оператору и режиссеру Ф. Ф. Проворову присвоена другая фамилия. В фильмографии нет фильма «Овод».

Я останавливаюсь на этих частных, казалось бы, недостатках сборника так подробно, потому что не теряю надежды вскоре увидеть на прилавках магазинов книги о других наших выдающихся операторах — Э. Тиссэ, Д. Демуцком, А. Головне; очень важно при подготовке этих изданий учесть ошибки и просчеты, омрачившие нашу встречу с интересным и добросовестным исследованием творчества Андрея Москвина.

...Жаль все-таки, что об операторах пишут раз в жизни и то чаще всего после смерти...

Новые книги о кино

Абдул-Касымова А. Юлдаш Агзамов. Очерк жизни и творчества кинорежиссера. Ташкент. Издательство художественной литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1972, 102 с. с илл. (Мастера узбекского кино). 1000 экз., 35 к.

Вайсфельд И. Так начиналось киноискусство. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1972, 70 с. с илл., 15000 экз., 51 к.

«Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. Вып. 3. 1920—1930-е годы. Л., «Искусство», 1973, 278 с. с илл., 5 000 экз., 1 р. 95 к.

Калантар К. Амо Бек-Назаров. Искусство кинорежиссера. Ереван. «Айастан», 1973, 183 с. с илл., 3 000 экз., 1 р. 16 к.

«Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня». Сб. статей. Вып. 3. Сост. Г. А. Капралов. М., «Искусство», 1972, 342 с. с илл., 30 000 экз., 1 р. 53 к.

Романов Ал. Немеркнущий экран. Записки журналиста. М., «Искусство», 1973, 175 с. с илл., 25 000 экз., 59 к.

Шкловский В. Эйзенштейн. М., «Искусство», 1973. 296 с. с илл. (Жизнь в искусстве.), 50 000 экз., 1 р. 91 к.

«Художники советского кино». Авторы-составители Н. В. Вульферт и Т. А. Силантьева. М., «Советский художник», 1972, 230 с. с илл., 15 000 экз., 8 р. 4 к.

Ягункова Л. Олег Жаков. М., «Искусство», 1973, 112 с. с илл. (Мастера советского кино.) 50 000 экз., 44 к.

Научно-техническая революция и кинематограф

Дискуссия «Научно-техническая революция и кинематограф», которую ведет наш журнал, не могла далее продолжаться только в кругу кинематографистов и литераторов.

Чтобы расширить круг участников дискуссии, редакция решила собрать за своим столом тех, о ком «снимается кино», вместе с теми, кто это кино снимает. Видные ученые, рабочие, руководители промышленности, партийные и комсомольские работники, кинорежиссеры, сценаристы, операторы, актеры охотно откликнулись на наше приглашение обменяться мнениями о социально-экономических проблемах современности и их отражении в советском киноискусстве.

Перед встречей мы показали ее участникам ряд художественных и документальных фильмов, снятых в последнее время и затрагивающих в той или иной мере процессы научно-технической революции в обществе развитого социализма. В беседе за «круглым столом» редакции приняли участие директор Московской трикотажной фабрики В. И. Величко, первый секретарь Гагаринского РК КПСС Т. В. Голубцова, директор НИИ Госстандарта СССР Герой Социалистического Труда доктор технических наук В. А. Малых, директор завода «Динамо» К. Д. Петухов, заместитель директора Физического института АН СССР лауреат Ленинской премии и Нобелевской премии, Герой Социалистического Труда академик А. М. Прохоров, токарь завода «Красный пролетарий» А. Я. Рыбаков, сборщик завода имени С. Орджоникидзе Ю. Ф. Сохацкий, директор Института физической химии АН СССР Герой Социалистического Труда академик В. И. Спицын, заместитель директора Центрального экономико-математического института АН СССР доктор экономических наук С. С. Шаталин, лауреат Ленинской премии академик Н. М. Эммануэль, драматург А. Д. Салынский, кинорежиссеры С. А. Герасимов и Б. Н. Рычков, режиссер и актер Е. С. Матвеев и другие товарищи.

В следующем номере журнала будет опубликован подробный отчет об этой встрече, которая явилась важным звеном нашей дискуссии.

Выступает академик В. И. Спицын

Фильм должен быть

В. Привато,
директор Госфильмофонда СССР

Среди бесконечной череды неосуществленных мечтаний и незавершенных замыслов, которыми полна история развития мировой культуры, особое место занимает неоконченный фильм выдающегося советского кинорежиссера Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». Почти весь 1931 год, не зная ни минуты отдыха, ни дня передышки, Эйзенштейн и его соратники — режиссер Григорий Александров и оператор Эдуард Тиссэ — беспрерывно пробовали, экспериментировали и снимали, снимали... И не тысячи, а десятки тысяч метров пленки, плотно запечатанные в специальные кассеты, отправлялись из Мексики в США, чтобы стать в будущем кадрами и эпизодами гигантской революционной фрески.

Первый удар по будущей картине был нанесен в январе 1932 года, когда американский трест, субсидирующий постановку фильма, объявил о прекращении съемок, несмотря на то, что Эйзенштейн не успел завершить картину. Затем режиссеру отказали в праве смонтировать уже имеющийся материал на территории США. Трест не принял также во внимание просьбу Эйзенштейна и его многочисленных друзей переслать материал в Москву. А через некоторое время «Мексика» начала распродаваться по кускам.

Из отснятого сделали за рубежом картину «Буря над Мексикой», поражающую мощью изобразительного решения и ремесленной стандартностью монтажа. Другие куски соединили в беспомощную и претенциозную ленту «Время под солнцем». Еще кое-что пошло на короткометражки, на учебные фильмы и на вставки в произведения других режиссеров. Материал растекался по миру, и уже мало кто верил, что когда-нибудь он может стать основой картины, организованной в соответствии с замыслом Эйзенштейна.

Постепенно американские хозяева фильма теряли к нему коммерческий интерес, и негатив перешел в собственность Музея современного искусства США.

На протяжении многих лет советская кинематографическая общественность ставила вопрос о том, что материал фильма «Да здравствует Мексика!» должен быть прислан в СССР, на родину его создателей, где можно было бы провести его авторитетную научную обработку. Но все попытки в этом направлении долго не увенчивались успехом.

Лишь теперь мы можем с удовлетворением сообщить, что в результате переговоров с Музеем современного искусства США Госфильмофонд СССР получил в порядке обмена оригинальный негатив картины Эйзенштейна. 160 драгоценных коробок поступили на хранение в наши склады. Уже первичная техническая обработка материала показала, что негатив обладает высоким фотографическим качеством.

Даже в несмонтированном виде материал, снятый Эйзенштейном, имеет такое же выдающееся научное значение, какое имеют рукописи Толстого или Бальзака. И нет сомнения, что целые поколения киноведов и историков кино будут кадр за кадром изучать и описывать его. Но думается, что этого недостаточно.

Недавно кинематографическая обществен-

ность нашей страны отмечала 75-летие со дня рождения Сергея Эйзенштейна, и было важно, что дата эта сопровождалась многочисленными показами, докладами и дискуссиями не только в Москве, но и в других городах. Но, как гласит мудрый ленинский завет, лучший способ отпраздновать юбилей — это сосредоточить внимание на нерешенных вопросах. Судьба ленты «Да здравствует Мексика!» — это пока еще нерешенный вопрос, но вопрос, который м о ж е т быть решен. Его решение — в создании картины, точно соответствующей сценарию и монтажному плану Эйзенштейна. Материал, представляющий интерес для науки, должен перерасти в фильм, который заинтересует миллионы зрителей.

На пути создания такой картины есть немало сложностей: и та, что Эйзенштейн не успел завершить съемки, и та, что часть материала, разошедшаяся по рукам, возможно, потеряна безвозвратно, и еще многое другое. Но когда Госфильмофонд принимал участие в создании фотофильма на материале сохранившихся только негативных срезок утерянной ленты Эйзенштейна «Бежин луг», тоже было достаточно широко распространено мнение, что дело это обречено на неудачу. А «Бежин луг» не только был завершен, но и вышел далеко за пределы нашей страны, дал известное представление о том, чем была эта картина Эйзенштейна. Тем более неразумно отказываться от создания фильма на основе имеющегося богатого негативного материала мексиканской картины великого мастера.

Со своей стороны весь коллектив Госфильмофонда будет считать за высокую честь для себя принять участие в создании картины «Да здравствует Мексика!», максимально приближенной к авторскому замыслу.

Дело теперь за режиссерами, за звукооператорами, за композиторами, дело за теми, для кого юбилей Эйзенштейна — это не просто дата в мировом кинематографическом календаре, а постоянное напоминание о творческом долге и революционной ответственности художника перед нашим искусством, перед народом.

О т р е д а к ц и и. Публикуя письмо В. Привато, редакция рассчитывает на то, что оно вызовет живой отклик всех тех, к кому обращается автор, и в первую очередь творческих работников экрана. Полагаем, что инициатива в решении судьбы находящихся в Госфильмофонде материалов фильма «Да здравствует Мексика!» будет исходить от Союза кинематографистов СССР и прежде всего от комиссии по творческому наследству С. М. Эйзенштейна.

Памяти кинокритика

Обычно он лежал в своем кабинете на большом кожаном диване. А вокруг было море книг, которые он собирал всю жизнь с такой страстью. И на необыкновенном письменном столе, сделанном по его собственному чертежу, стояла машинка с заправленным листом бумаги,— еще накануне вечером Александр Моисеевич работал над сценической композицией «Александр Твардовский», заказанной ему одним московским театром. А утром он умер.

Он долго и тяжело болел, хотя старался упрямо не поддаваться болезни. Болеть ему не шло. Он был могучий жизнелюб, и ему трудно было привыкнуть, что нельзя курить и пить кофе, что он не может часами бродить по Москве, а иногда ему трудно бывает дойти даже до поликлиники — какие-нибудь пять минут ходьбы. Даже палка, которую многие носят без особой нужды и с фасоном, ему не шла. Это был большой, громкий, сильный человек, беспредельно любивший жизнь, невероятный книгочей, старавшийся не пропустить новинки на нескольких языках, знавший наизусть множество стихов, человек с феноменальной памятью: когда под руками не было энциклопедии, он безошибочно давал справки по любым вопросам.

И он при этом всегда как-то полусмущенно улыбался, словно стесняясь своей эрудиции, памяти, знаний.

Он написал несколько отличных книг и лучшими его книгами были самые последние: биография А. Довженко и воспоминания о юности «За двенадцатью морями».

Обстоятельная биография А. Довженко — это тоже в какой-то мере автобиографическая книга, хотя там почти не присутствует слово «я».

Он прожил жизнь хорошую и трудную. Во время войны Марьямов был на Северном Флоте. После войны — журналистская работа в Москве, критика, работа в кино: сценарии, книги о Пудовкине, Вишневском, Довженко...

Его книги стоят на полках библиотек: они еще долго будут нужны людям. Но тем, кто знал его близко, они не заменят его самого: доброго, веселого, дружески-приветливого, многознающего, мудрого. И с этим придется примириться, как это ни больно.

АЛЕКСАНДР ГЛАДКОВ

за рубежом

Рождение героя

Р. Соболев

История рождения и развития кинематографий стран социализма, которую еще предстоит написать, несомненно, будет историей социологической, то есть ставящей во главу эстетического анализа общественно-политические процессы, пережитые этими странами в бурные и славные десятилетия победы народной демократии и становления социализма. В самом деле, разве можно понять что-нибудь в фильмах «польской школы» 50-х годов, если не принять в расчет рост политического самосознания масс, проходившую тогда общенациональную дискуссию о дуализме польского Сопротивления? Или оценить политическую значимость первых лент ДЕФА без учета своеобразия процессов демократизации политической и общественной жизни страны, проводимой первым в истории Германии государством рабочих и крестьян? Или почувствовать всю боль «партизанской серии» в кино Югославии, не зная бедствий, испытанных этой страной в годы фашистской оккупации? Можно привести и другие показательные примеры.

Известно, что кино как искусство по самой своей природе еще и зримо связано с днем сегодняшним, с образом жизни людей, заполняющих театры сейчас, в данный момент. Это не значит, конечно, что киноискусство не создает непреходящих художественных ценностей. Однако существует специфика «десятой музы», которая возникает где-то на грани между документальной констатацией и «нормальным» для искусства эстетическим освоением действительности, — специфика, «заставляющая» по-настоящему значительный фильм быть еще и кинематографически, то есть визуально документированным в своей злободневности. Отсюда возникает удивительная возможность изучения человеческой истории за последние 50—70 лет по кинокартинам.

С другой стороны, используя инструменты социальных наук наряду с методами искусствоведческого анализа, мы зачастую и эстетическое своеобразие того или иного кинопроизведения познаем глубже и полнее.

Забегая вперед, отметим, что кинематографии социалистических стран зарождались, с самого начала отличаясь знаменательной общностью: их всегда объединяло единство цели — борьба за коммунизм и нового человека и непосредственно вытекавшая отсюда задача воссоздания образа нового героя современности, сознательного и активного строителя коммунистического общества; общность борьбы с буржуазной идеологией, с ревизионистскими и буржуазно-националистическими выступлениями против социализма; единодушие в понимании своей ответственности и перед живущими и перед будущими поколениями. Важно отметить, что единство социалистических кинематографий как бы явило те черты будущей всемирной культуры, о которой писал К. Маркс применительно к литературе: «Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Нацио-

нальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература»*.

Нет нужды специально оговаривать, что это единство, вытекающее прежде всего из общности мировоззрения, не отвергает национального своеобразия; более того, освоение искусством, особенно — искусством кино, всех богатств демократической ветви данной национальной культуры явилось обязательным условием движения к единству.

В. И. Ленин писал о «своеобразии в объективном развитии к коммунизму, которое свойственно каждой в отдельности стране и которое надо уметь изучить, найти, угадать»**.

Это своеобразие и родовые связи с общими целями и идеями социалистического искусства надо «изучить, найти, угадать» и в каждой национальной кинематографии, что невозможно сделать без правильного учета некоторых факторов, определивших развитие этих кинематографий. С одной стороны, здесь чрезвычайно важны традиции социалистического реализма, наметившиеся еще в предвоенный период в творчестве таких писателей, как И. Бехер, Б. Брехт, Ю. Фучик, М. Майерова, Н. Вапцаров, В. Броневский и другие. Эти традиции, бесспорно, повлияли на формирование и на слияние всех социалистических кинематографий в один лагерь — единый в своих изначальных классовых и политических сущностных признаках. В то же время процесс мужания в кинематографии каждой из стран народной демократии протекал неравномерно — в силу целого ряда обстоятельств, как политических и творческих, так и организационно-производственных. Не надо, в частности, забывать, что демократические традиции в условиях буржуазных общественных отношений, фашистских и полуфашистских режимов, господствовавших в этих странах в 30-е годы, могли проникнуть в киноискусство лишь частично.

Нужно принять во внимание и тот факт, что социалистический реализм как ведущий творческий метод завоевывал позиции в кино стран народной демократии в непримиримой идейной и организационной борьбе со своими противниками, в обстановке преодоления творческой незрелости, профессиональной неопытности молодых кинематографистов.

Сегодня, буквально на глазах, кинематографии социалистических стран стремительно набирают силы, находя неведомые для мастеров капиталистического Запада пути.

Успехи очевидны: уже невозможно представить современное киноискусство без вклада Анджея Вайды и Ежи Кавалеровича, Тодора Динова и Выло Радева, Мануэля Октавио Гомеса, Иона Попеску-Гопо, Душана Вукотича, Золтана Фабри, Збинека Брниха, Конрада Вольфа и других, преимущественно молодых мастеров социалистических стран. Много интересного, принципиально нового рождается на студиях Пхеньяна и Улан-Батора. Свой, неповторимый голос можно различить и в первых лентах ханойских кинематографистов.

Превращение социалистического кино в фактор мирового значения шло в диалектическом единстве различных тенденций; с одной стороны, шло усвоение социалистического мировоззрения художниками и овладение общим творческим методом; с другой — активизировалась разработка национально своеобразных форм для выражения этого общего социалистического содержания, осуществлялось развитие множественности стилей и индивидуальных творческих манер. Все это и выявило в практике кинематографистов стран социалистического лагеря ту диалектику соотношения национального и интернационального, на которую не раз указывал В. И. Ленин, требовавший «бороться против мелконациональной узости, замкнутости, обособленности»*, но в то же время подчеркивавший, что требование немед-

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 428.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 74.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 45.

ленного устранения национальных различий — «вздорная мечта»*.

Эстетики социалистических стран, успешно разрабатывая в последние годы проблему соотношения национального и интернационального, дали отпор попыткам отрицать национально-историческое своеобразие различных культур, исходившим главным образом от теоретиков капиталистических стран, спекулятивно использовавших марксистскую идею интернационализма и выдвинувших положение об «универсализме» культуры в условиях научно-технического прогресса — эстетическую вариацию пресловутой теории конвергенции. Искусствоведами-марксистами особенно подробно и доказательно была показана закономерность перехода национального в интернациональное в условиях новых общественных отношений. Так, во время дискуссии, проходившей в 1966—1967 годах, Г. Ломидзе, отвергая попытки видеть интернациональное лишь в глобальных темах и образах, справедливо писал: «Национальные проблемы, национальные образы, если они связаны с коренными жизненными вопросами национального развития, не нуждаются в том, чтобы им специально еще «придавали» общечеловеческое значение. Все это находится и должно находиться внутри самих проблем, в содержании самих образов»**.

Одновременно опыт развития социалистических кинематографий, утверждавших социалистический идеал, принципы пролетарского интернационализма в художественной форме соответственно своеобразию художественных традиций, присущих каждому из равноправных и свободно развивающихся народов, еще раз подтвердил справедливость той мысли, что при единстве творческого метода социалистического реализма единообразия результатов быть не может даже в тех случаях, когда берется, казалось бы, одна и та же тема. Неповторимость и единство, возникающие в каждом отдельном случае, — вот, возможно, одна из формул социалистического искусства, на основе национального опыта решающего проблемы, общие для всех народов, идущих по одному и тому же историческому пути.

Самые важные результаты, достигнутые социалистическим кино, состоят в исторически-конкретном, правдивом отражении новой жизненной реальности, в открытии героя нашего времени — нового человека нового мира. Проблема героя — это проблема судьбы личности в эпоху величайших революционных преобразований, ломки старого и созидания нового общественного строя. Именно здесь проходит с особенной четкостью линия разграничения между социалистическим и буржуазным искусством, ибо если герой первого — это активный, воистину общественный человек, то буржуазное искусство имеет дело с личностью — атомизированной единицей, одинокой и беспомощной перед лицом враждебного ей мира.

Именно о новом герое нового мира, об эволюции его социального характера, происшедшей на этапе революционной ломки старого строя и становления новой социалистической формации, и пойдет речь ниже. Здесь достижения социалистического киноискусства столь значительны, что представляется необходимым специально и всесторонне рассмотреть весь связанный с ними комплекс эстетических проблем. Было время, когда кино социалистических стран как молодое, незрелое требовало к себе снисходительного отношения. Сейчас снисходительность, в вопросах мастерства в частности, становится не только бесполезной, безосновательной, но и вредной.

Подчеркнем, что вопрос о художественном уровне фильмов социалистического общества становится сегодня вопросом номер один, и хотя в данной статье мы не имеем возможности останавливаться на нем подробно, заметим, что это не только эстетическая проблема, поскольку от меры эмоционального воздействия на зрителей зависит решение идеологических задач. И мы вправе ожидать, чтобы этот уровень поднимался: в социалистических странах создана мощная кинопромышленность,

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 77.

** «Вопросы литературы», 1967, № 4, стр. 8.

«Анна Сабо» (Венгрия)

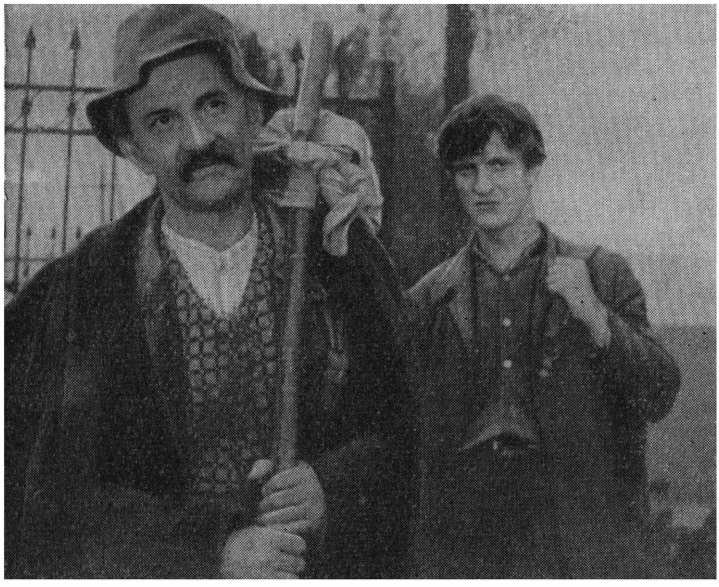
широкая и продуманная система киношкол, синематек и научных учреждений; наконец, давно уже появились образцы, позволяющие не угадывать желаемое, а указывать на возможное.

Требования к социалистической кинематографии закономерно и непрерывно растут; они продиктованы временем, историей, новым этапом социалистического строительства. Суть этих требований выражена во многих документах братских коммунистических и рабочих партий, адресованных кинематографистам, общее признание среди кинематографистов социалистических стран снискало Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем развитии советской кинематографии», имеющее широкое интернациональное значение. Они, эти требования, говорят о необходимости отражать жизнь в многообразии ее проявлений, богатстве форм и революционном развитии, утверждать марксистско-ленинскую идеологию, одновременно разоблачая реакционный смысл всевозможных буржуазных концепций, о задаче воспитывать нового человека — творца и созидателя, исполненного оптимизма и веры в будущее.

«Формирование нового человека — одна из главных задач партии в коммунистическом строительстве»* — гласит один из разделов Отчетного доклада ЦК КПСС XXIV съезду партии, в котором Л. И. Брежнев подчеркнул: «Великое дело — строительство коммунизма невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека»**. Это положение — общее для позиции всех коммунистических и рабочих партий. «Мы должны сосредоточить внимание на формировании и воспитании социалистического человека»***, — говорил товарищ Г. Гусак. На необходимость воспитания общественной сознательности, добросовестного отношения к тру-

---

* «Материалы XXIV съезда КПСС». М., 1971, стр. 82.
** Там же, стр. 83.
*** «Руде право», 4 апреля 1972 года.



«Дороги жизни» (Польша)

ду, «умения мыслить государственными категориями», как важнейшую задачу литературы, кино, телевидения указал товарищ Э. Герек на VI съезде ПОРП*. Мысль о единстве прогресса социалистического общества и развития личности особенно подчеркнул товарищ Т. Живков на X съезде БКП.

Если оглянуться на почти двадцатипятилетний путь, пройденный социалистическими кинематографистами, то нетрудно будет убедиться, как много сделано именно для эстетического освоения новой действительности, для воспитания сознательного отношения к труду и утверждения коммунистических этических норм. Счет велик: от памятных лент 40-х годов — «Анна Сабо» Мариашши, «Хлеб, наш насущный» Дудова, «Звенит долина» Кэлинеску, «Светлые нивы» Ценкальского — до произведений, созданных мастерами разных поколений в последние годы.

Конечно, даже лучший из названных фильмов — «Анна Сабо», рассказавший историю солдатской вдовы, вынужденной сменить уютную контору на душный заводской цех, но не желающей работать только ради денег, — кажется сегодня немного наивным. Анна, писал венгерский историк кино Иштван Немешкюрти, «часто повторяет лозунги, слышанные ею в заводском комитете. В наши дни это вызывает улыбку, но ведь мы не станем отрицать: так в то время было»*. Заметим, что ощущение наивности связано с исторической дистанцией, оно не должно заслонять тот факт, что и первые послевоенные ленты и фильмы последних лет одинаково образуют своего рода кинолетопись того, как зарождалась, крепла и расцветала в центре Европы новая жизнь, как марксизм-ленинизм становился господствующей идеологией в странах, сбросивших с себя оковы капитализма. В этом контексте картины 40-х годов, проникнутые революционным мировосприятием, выглядят как свидетельские показания истории, так же, как и картины, ознаменовавшие новый и высший этап в развитии социалистических кинематографий.

Обстоятельства времени обусловили то, что вместе с темой современности в социали-

* «Правда», 7 декабря 1971 года.

* И. Немешкюрти. История венгерского кино. М., 1969, стр. 142.

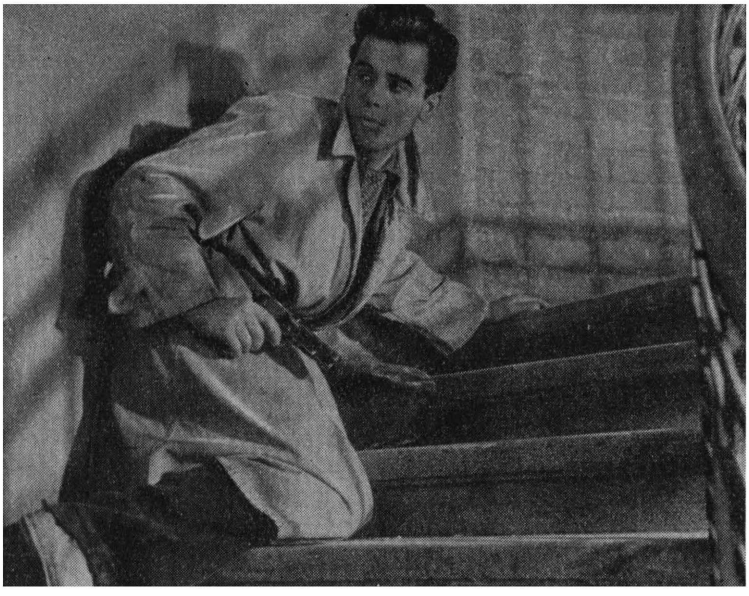
стическом киноискусстве большой удельный вес занял рассказ о войне и антифашистском Сопротивлении, о долгом и трудном пути к победе. Это понятно: Центральная Европа была тем театром второй мировой войны, где пали десятки миллионов людей. Война повсюду оставила глубокие шрамы, она требовала всестороннего осмысления. Но помимо необходимости разобраться в причинах драм целых наций и воспеть подвиги прославленных и безвестных борцов с фашизмом, рассказы о войне служат еще и предупреждением тем, кто забывает прошлое, помогают и сегодня в более чем актуальной борьбе за мир, против угрозы новой войны, которую во главе с КПСС ведут коммунистические и рабочие партии. В то же время тема борьбы с фашизмом неразрывно оказалась связанной в тех кинематографиях, о которых здесь идет речь, с темой революционных преобразований, с темой социализма.

Для многих режиссеров, особенно старшего поколения, дорога к обеим этим темам проходила через исторический фильм, в том числе и через такую его разновидность, как «исторический боевик», то есть впечатляюще зрелищную картину, события которой относятся ко времени весьма почтенному по отдаленности от наших дней. Как и многие другие традиционные жанры, «исторический боевик» в кино социалистических стран получил новую наполненность и служит принципиально иным целям, нежели аналогичные западные картины. Если съемки боевиков оживились в 50-х годах в США и Западной Европе в первую очередь из-за конкуренции телевидения, то в социалистическом мире это обстоятельство играло третьестепенную роль. Освободившись от фашистской оккупации, изжив период национального унижения, народы Европы неизбежно должны были обратиться к героическим страницам своей истории, к истокам революционно-демократических национальных традиций — отсюда появление таких картин, как «Калин Орел» (1950) Борозанова, «Подгалье в огне» (1956) Баторы и Гехткопфа, гуситская трилогия Вавры и другие.

Нас, однако, интересует здесь прежде всего освоение новой тематики, представляющей генеральную линию развития киноискусства в наше время.

Если смыслом искусства было, есть и навеки будет человековедение, все более углубленное и никогда нескончаемое познание духовной сущности человека, то главным сегодня, в эпоху социалистических революций и исторического противоборства двух социально-политических систем, — познание сущности коммуниста — истинного героя

«Внуки горниста» (Румыния)



«Поколение» (Польша)

нашего времени. И если действительно бывают нестареющие сюжеты, то не являются ли ими в первую очередь те, что порождены борьбой народных масс за построение передового коммунистического общества?

Разными путями шли художники социалистических стран к революционным темам и познанию глубинных богатств образа коммуниста. Немногочисленные пионеры кинематографии большевистской России, сжатой фронтами гражданской войны, начинали с боевого плаката — с коротких, зачастую драматически наивных и почти без исключений формально и технически несовершенных агитфильмов. Но из агиток, однако, выросли шедевры советского кино.

Кинематографисты молодых социалистических стран не миновали периода ученичества, не избежали полосы творческих проб и ошибок, но они не начинали с азов. Им было легче — у них перед глазами были достижения Эйзенштейна и Пудовкина, Довженко и Вертова, братьев Васильевых, Козинцева и Трауберга и многих других советских мастеров: они были знакомы с трилогией о Максиме, с фильмами о великом гражданине Шахове, о Чапаеве, о Щорсе, о парнях из Кронштадта, с Путиловского завода и с завода «Арсенал», о строителях Комсомольска. Все эти и многие другие герои новой действительности обладали той особенностью, что они не только создавали эту новую действительность, но и сами формировались и изменялись под ее воздействием. Очень важно при этом отметить, что в советских фильмах эти герои не создавались путем идеализации, поскольку то, что было в них действительно прекрасно, шло от самой жизни: это она, новая революция действительности, рождала идеальных героев, и заслугой советского искусства было познание этих героев во всей их человеческой определенности и конкретности.

Это не означало отказа от принципа типизации. Чапаев — это Чапаев, но Шахов — это уже не Киров, хотя именно этот большевик-ленинец стал прообразом Шахова, а Максим — это полностью собирательный образ, более того — в нем есть что-то от фольклорного героя, удальца и удачника, от былинного Васьки Буслаева. Но при этом даже в Максиме не было ничего, что не было бы

типично для биографии большевиков. Типизация во всех этих случаях одинаково не подразумевала идеализации, то есть приукрашивания, преувеличения положительных качеств.

Кстати сказать, в забытой ныне дискуссии 50-х годов о герое положительном и герое идеальном не учитывалось именно это обстоятельство — то, что революционная действительность способна породить героя, в самом деле лишенного отрицательных черт. И он, этот герой, остается живым человеком, которому ничто человеческое не чуждо. Его на надо поднимать на котурны — он сам по себе велик. И «заземлять» путем наделения мелкими недостатками — вкусно покушать, например, — тоже не нужно; он будет правдив ровно в той мере, в какой будет велик.

Не учитывая этого, нельзя понять заметного успеха Вилли Бределя, Михаэля Чесно-Хелля, Курта Метцига, создавших к середине 50-х годов яркую дилогию о сыне и вожде немецкого рабочего класса — Эрнсте Тельмане. И еще более выдающееся художественное достижение Игоря Неверли и Ежи Кавалеровича, снявших в тех же 1954—1955 годах дилогию о солдате партии Щенсном — «Дороги жизни» и «Под фригийской звездой». Режиссеры Метциг и Кавалерович явно использовали положительный опыт работы советских кинематографистов над историко-революционными фильмами, но, избежав прямого заимствования, сняли картины новаторские по сути и по форме. То же самое можно сказать и о многих других фильмах ГДР и Польши, Венгрии, Болгарии, Румынии и т. д., вплоть до Кубы, молодая кинематография которой особенно настойчиво ищет новые выразительные средства, отдавая предпочтение романтическому стилю.

Правда, переоценивать значение любого опыта — дело опасное: ведь в искусстве нет проторенных путей. Есть случай Кавалеровича, но есть и другие случаи. Когда опыт биографических и историко-революционных фильмов, созданных в Москве или Киеве, переносился на новую почву не творчески, то результат неизменно получался обескураживающим. Почему, например, разочаровывает нужный и благородный по замыслу фильм Гюнтера Райша «Пока я жив...», воссоздающий биографию Карла Либкнехта? Попробуйте его проанализировать — в нем есть все, чего мы вправе ждать от кинематографического рассказа о революционере. И всего, что есть — четкости авторской позиции, профессионализма режиссера, стараний актеров, — оказывается недостаточным, чтобы зажечь нашу душу. В чем же дело, спрашивается? Разочарование порождает, конечно, вторичность формы картины. Жизнь Карла Либкнехта — на редкость своеобразная, ни на какую иную жизнь непохожая, а фильм все время напоминает о чем-то уже виденном.

Проблемы историко-революционных и биографических фильмов требуют теоретического и практического разрешения, точнее — нового, современного подхода. История партий, пришедших к победе после десятилетий трудной борьбы, и жизнь их вождей, людей ярких и сильных, будут, несомненно, вновь и вновь воссоздаваться на экранах. Каждое поколение будет прочитывать эту историю заново. Это очевидно. Вопрос лишь в том, чтобы новые рассказчики находили для этого современные средства рассказа, отвечающие требованиям темы.

Вдумчивые художники уже осознали требование времени. «Зрителя представляют себе таким, каким он был лет двадцать назад, — говорит, например, Вайда. — Но современный зритель живет и работает в совершенно новых условиях. Научные, технические и организационные проблемы, которые он решает, находятся на гораздо более высоком уровне, чем те, которые мы показываем ему в кино. Нельзя представлять воспитание общества, воспитание зрителя таким образом: мы показываем, как ученик плохо учится — учитель помогает ему — ученик начинает учиться хорошо. Это годится только для детей»*. Добавим к этому, что и показ современных аксессуаров — это тоже способ решения современной темы «для

* «Советская культура», 12 декабря 1972 года.

детей». Мелодрама остается мелодрамой, происходит ли ее действие в провинциальной слободке или в космическом центре.

Современное — это, конечно, то ощущение мира, в его прошлом, настоящем или будущем, которое характеризует людей сегодня, сейчас. А для художника — это еще и способность увидеть в этом мире красоту и скрытые связи между разрозненными явлениями, связи не только логические, а и эмоциональные, нуждающиеся в особых методах анализа.

Примером непрестанного творческого движения и обновления, о котором здесь идет речь, могут послужить лучшие фильмы о В. И. Ленине. Киноленинниана фактически началась еще в немом кино — с картины Михаила Доронина «Как Петюнька ездил к Ильичу» (1924) и мелодрамы Якова Протазанова «Его призыв» (1925), где еще нет «живого Ленина», с рабочего Никандрова, изображавшего В. И. Ленина в эйзенштейновском «Октябре» (1927). А в дальнейшем ее по-современному продолжили сперва замечательные фильмы Михаила Ромма, Сергея Юткевича, Дзиги Вертова, а затем уже в наши дни и фильм Сергея Юткевича «Ленин в Польше». В масштабах кино время, отделяющее агитку Доронина от лент Юткевича и Ромма, равно, наверное, времени, отделяющему томские писаницы от фресок Феофана Грека.

Между прочим, эволюцию Киноленинианы можно было бы при желании показать и на примере творчества одного лишь Сергея Юткевича, у которого есть не только интеллектуальный фильм-монолог «Ленин в Польше», но и «Человек с ружьем» — фильм напряженного драматического звучания,— и лирические «Рассказы о Ленине».

Но если беспрерывные поиски возможны даже в такой сложнейшей и ответственнейшей теме, то тем более мы вправе ждать эволюции, в соответствии с требованием времени, в разработке других тем.

Далее, неповторимы не только человеческие судьбы. Каждая страна социалистического содружества шла к победе своим, конкретно-историческим, обусловленным, помимо прочих, и национальными факторами путем. Достаточно в этой связи вспомнить быструю и решительную победу Отечественного фронта, возглавляемого коммунистами, в Болгарии в сентябре 1944 года и сравнить ее хотя бы с обстановкой в Польше первых послевоенных лет, где классовые конфликты в некоторых воеводствах приняли характер вооруженных столкновений. Или сравнить условия построения социализма на Кубе и в странах Центральной Европы. Поэтому перед художниками социалистических стран стояли и стоят задачи отражения в искусстве своих, национальных путей и судеб революции, воссоздание ее героев — как исторически существовавших, так и обобщенно типических, причем так, чтобы национальное не заслоняло бы главные, единые для всех законы, определяющие пути общественного развития.

Показать особенное в общем, обычном и, наоборот, найти единство в разнообразии проявлений — задача не простая, но это важнейшая задача художника. Главное в ее решении, конечно— правда истории, правда неповторимости того, что было. Жизнь и трагедию Григория Мелехова и Мацека Хелмицкого можно объединить, сказав, что в той и другой истории перед нами нередкий для периодов общественного разлома случай блуждания субъективно честного человека, который, потеряв в конце концов ориентиры, становится врагом нового строя и в силу этого обречен на гибель. Но читателям и зрителям нужны именно Григорий и именно Мацек, созданные талантом Михаила Шолохова и Анджея Вайды (на наш взгляд, с книгой Шолохова ни одна экранизация не могла сравниться, а фильм Вайды, напротив, глубже и трагичнее романа Ежи Анджеевского).

Читатели и зрители не станут отождествлять Григория и Мацека: для них первый — гражданская война на юге России, где долго было не ясно, «кто кого», и характер, порожденный специфической средой именно донского казачества; а второй — неповторимая польская ситуация и характер, порожденный тем обстоятельством, что до какого-

то момента часть польских патриотов не хотела оглядываться, под какими знаменами они стреляют, лишь бы стрелять, ибо враг был один — фашист-оккупант.

Необходимо отметить, что Вайда снимал «Пепел и алмаз», не имея дистанции, — так писали свои книги А. Серафимович, И. Бабель, Д. Фурманов, А. Фадеев, — когда еще многое не устоялось, страсти не остыли и «сегодняшнее» подчас измерялось мерками «вчерашнего». Отсюда, возможно, и сдвиг акцентов в образной системе фильма, вызвавший в свое время споры, которые сегодня уже представляются беспредметными.

Вайда эскизно обрисовал антагониста Мацека — коммуниста Щуку: опытный революционер, он войну с фашизмом начал еще в Испании, в Польшу вернулся через Россию, а родина встретила его горькой вестью, что его сын — бандит, и — пулей парня, которому бы быть его, Щуки, учеником, помощником, опорой... Для Вайды этого достаточно, чтобы показать, что, стреляя в Щуку, Мацек стреляет в новую Польшу. Трагическим героем для Вайды и для зрителей является Мацек. Это был новаторский фильм, вызвавший споры, даже попытки искаженного его толкования. Всему этому не приходится удивляться: припомните время, когда фильм вышел на экраны, — то было время очередной и, как всегда, обреченной на провал вылазки ревизионистов против основ метода социалистического реализма. В то время как отдельные горе-теоретики «хоронили» наш революционный творческий метод, Вайда, создав шедевр социалистического искусства кино 50-х годов, практически утверждал его неисчерпаемые возможности.

К сожалению, это не всеми критиками социалистических стран было понято сразу же. Давая отпор ревизионистским вылазкам, некоторые из них не использовали то оружие, которое им давали лучшие произведения Вайды, Мунка, Конвицкого.

Это можно объяснить лишь тем, что, производя расчеты с прошлым, почти вся «польская школа» конца 50-х годов взглянула на войну глазами трагического персонажа,

«Пепел и алмаз» (Польша)

потерявшего социальные ориентиры. Для страны, имевшей в годы оккупации «армию из тринадцатилетних солдат и семнадцатилетних офицеров», это был неизбежный этап, тем более что снимали такие фильмы и бывшие солдаты подпольной армии. Освобождение от «польских мифов» было болезненным, подчас, как у Конвицкого, горьким. Но не говорить об этом польские художники не могли не только по субъективным причинам. Напомним, что Армия Крайова, руководимая представителями антинародных кругов, состояла не только из людей, враждебных новой Польше: в значительной части она состояла из людей, подлинные интересы которых были антагонистически, непримиримо чужды целям реакции. В. И. Ленин писал о подобных ситуациях: «Никогда не бывало в истории и не может быть в классовом обществе гражданской войны эксплуатируемой массы с эксплуататорским меньшинством без того, чтобы часть эксплуатируемых не шла

за эксплуататорами, вместе с ними, против своих братьев»*.

Кстати, в Польше эта часть, благодаря гибкой политике ПОРП, была относительно небольшой.

«Польская школа» при всех своих бесспорных достижениях уязвима для критики не потому, что показала дуализм национального Сопротивления и противоречивость расстановки сил, но потому, что зачастую сводила, особенно в картинах эпигонов Вайды или Мунка, национальные и социальные противоречия к психологическим конфликтам личности, растерявшейся в сложной действительности. Но этот этап миновал сравнительно быстро, и польский экран рассказал и об Армии Людовой, руководимой ПОРП, и о коммунистах-подпольщиках, и о польских патриотах, сражавшихся плечом к плечу с советскими партизанами и солдатами.

Фильмы Ежи Пассендорфера, Збигнева Кузьминского (особенно «Безмолвные следы» и «Проваленная явка»), картины Эвы и Чеслава Петельских, Витольда Лесевича, Казимежа Куца, Януша Моргенштерна и других воздали должное борцам за новую Польшу. Напомним, что и Вайда дебютировал фильмом «Поколение», прославлявшим боевую деятельность Союза борьбы молодежи. Но также верно и то, что «вайдовское поколение» не может все вновь и вновь не обращаться ко времени и героям разлома, при этом по-прежнему избирая ракурс, в котором оно видело этот разлом в годы своей молодости. Отсюда появление таких фильмов, как «Пейзаж после битвы», который при всех своих достоинствах кажется опоздавшим лет на пятнадцать.

Не с такой остротой, как «польская школа», но так или иначе о времени становления народной демократии, о драмах, определявшихся сложностью того времени, рассказывали и рассказывают все другие европейские социалистические кинематографии. Это тема непреходящая. К ней неизменно обращаются и те художники, которые исследуют современность, обращаются потому, что и наше время тоже — в каких-то своих особенностях — может быть познано через прошлое. И нетрудно заметить, что в прошлом сегодняшних художников прежде всего привлекают не события, но — люди.

Мы можем вспомнить, что нетерпеливы были и герои нашей революции: Петька ведь не ради праздного любопытства спрашивает Чапаева, сможет ли тот командовать «в мировом масштабе». И Петька и Чапаев уверены, что вот расправятся они с контрой здесь, в башкирских степях, а потом дойдет очередь и до «мирового масштаба». Но нетерпеливые — не значит истеричные. Просто те, кто начинал строительство социализма, не страдали ни рефлексией, ни раздвоением личности; суровое время порождало цельные и сильные характеры.

Мы вспомнили здесь об этом потому, что Миклош Янчо в «Яростных ветрах» бросил первым строителям социализма в Венгрии обвинение в фанатизме и догматизме. Может быть, то, что он увидел, можно было бы счесть не обвинением, а констатацией факта — в конце концов, это было время социального переустройства страны, требовавшее от людей суровой мобилизации и определявшее по-новому прямолинейное размежевание борющихся сил, — если бы автор понимал сам и показал зрителям истоки нетерпимости коллегистов. И если бы еще учел тот факт, что хотя коллегисты это дети трудящихся, но отнюдь не они были главной движущей силой революционных преобразований в Венгрии 40-х годов.

Несостоятельность картины Янчо не в том, что он показал прямолинейность и схематизм, а в том, что он за ними не увидел юношеского идеализма коллегистов, их решительного разрыва с прошлым, их трепетного нетерпения в ожидании будущего, не увидел ничего, кроме фанатизма хунвэйбиновского толка.

Янчо — художник, неизменно привлекающий к себе пристальное внимание и за пределами Венгрии, и это обстоятельство заставляет не отмалчиваться по поводу просчетов его фильмов, но спорить с ним. И если, как нам представляется, по большей части его ошибки имеют истоками гипноз от некоторых

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 143.

«Как молоды мы были» (Болгария).

модных западных эстетических и философских концепций, то и здесь нельзя отмахнуться одним определением фактов, поскольку сегодня изучение киноискусства социалистических стран не может рассматриваться в аспекте только их коллективного опыта — необходимо еще рассмотрение их национального и коллективного опыта в соотнесении с мировым кинопроцессом.

Это соотнесение — реальный факт. Лишь с его учетом можно понять явления в кинематографиях социалистических стран. И в его же свете такие фильмы Янчо, как «Звезды и солдаты», «Яростные ветры», «Agnus Dei», — список можно продолжить произведениями из других социалистических стран, к счастью он не будет велик, — выступят как явные уступки буржуазным представлениям о характере социалистической революции.

В «Звездах и солдатах» взята под сомнение целесообразность участия венгров в нашей гражданской войне, хотя, казалось бы, нет ничего яснее той истины, что это было добровольное участие в войне «за нашу и их свободу» — и за молодую Венгерскую советскую республику тоже. Лишь драматический поворот событий помешал тогда венгерским полкам Красной Армии, уже сконцентрированным за Киевом, прийти на помощь Венгерской советской республике, первой присоединившейся к Советской России. Но именно этой классовой обусловленности прихода венгерских «волонтеров» в ряды борцов за Советскую власть в России не видит автор фильма «Звезды и солдаты». Так же как в «Agnus Dei», показав потрясающие эпизоды жестокости победившей контрреволюции, он утонул в абстракциях, «теряя» и смысл революции и классово обусловленные причины ярости реакции.

Между тем история короткой жизни и трагической гибели Венгерской советской республики — одна из самых героических и прекрасных страниц всеобщей истории социалистических революций. Она сталкивала характеры, каким позавидовал бы Шекспир: с одной стороны, Бела Кун, коммунист-ленинец, вождь и совесть своего народа, человек, вся жизнь которого — подвиг; с другой стороны, например, барон Пал Пронай, один из главарей контрреволюции, палач и садист, собиравшийся преследовать Бела Куна и его соратников «даже в Москве». Эта страница истории и эти люди еще ждут, чтобы о них рассказали с экрана.

Очевидно, это будут трагические рассказы. Что же, трагедия не только не противопоказана социалистическому искусству, но, пожалуй, она как жанр только в этом искусстве сегодня и возможна. Трагедия требует «величия характеров»; по определению Гегеля, «которые благодаря их воображению или настроению и способностям обнаруживают, что они выше обстоятельств своей жизни и действий, обнаруживают также безусловное богатство души как реальную силу»*.

А где же искать величие характеров как не в героях революций, в героях славных и трудных битв за новый мир?

Искусство социалистических стран во многих своих шедеврах предстает искусством трагедийным — в советском кино достаточно назвать «Землю», «Мы из Кронштадта» или «Балладу о солдате», в польском — «Пепел и алмаз», в болгарском — «Как молоды мы были» и т. д. Поэтому в названных картинах Янчо протест вызывает не трагическая атмосфера, закономерно возникающая в период торжества контрреволюции, а непонимание исторических условий, в которых происходит становление нового мира. Рост самосознания народных масс и их влияние на исторический процесс, рождение массового героизма и выдвижение из самых низов людей, как бы аккумулирующих ум и совесть, все лучшие качества народа, вырабатывают особое мировосприятие, героическое по своей сути. В этом мировосприятии находит выражение оптимизм народа, сбросившего вековой гнет, его вера в будущее, осознание своих сил и возможностей. Отсюда и рождение понятия «оптимистическая трагедия».

Говоря о героическом мировосприятии, рожденном эпохой революционных преобразований, мы совсем не утверждаем, что освещение этой эпохи возможно лишь в произведениях, подобных «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского или «Пеплу и алмазу» Вайды. Немалое число художников искали и ищут драматизм эпохи, мы бы сказали, на периферии событий, не в анализе героев действующих, но в душевном смятении людей, стоящих в стороне от бурных общественных процессов. Таких людей можно назвать и обывателями, хотя это и будет та схематизация, которая логически приводит к искажению самой сути отраженных в этих произведениях процессов истории. Такая схематизация «наоборот» — превращение героев в обывателей — определила ошибки «Яростных ветров».

Типическим фильмом, рассматривающим конфликты первых послевоенных лет через призму ничем не примечательного «человека массы», нам представляется «Сотворение мира» Витанидиса, мастера камерных лирических сюжетов. Время с о т в о р е н и я он показывает как время трудное, сложное, противоречивое, когда немногочисленные коммунисты и комсомольцы сгибались от тяжести бесчисленных дел, сгорали от перегрузок, а обреченные историей представители аристократии и плутократии еще могли жить угарной «сладкой» жизнью, отравляя тех, кто вступал в их круг. На этом фоне разворачивается мелодраматическая история девушки — дочери рабочего-коммуниста, влюбившейся в импозантного афериста, владеющего конюшней скаковых лошадей и мечтающего лишь о том, как бы удрать за границу. Мелодрама как мелодрама, которой даже игра талантливейшей Ирины Петреску не может придать ни особенной глубины, ни большого смысла: ну, потерялась девушка, обманулась, приняв медяк за золотой, — бывает, все в

* Г е г е л ь. Сочинения, т. XIV, стр. 373.

«Покушение» (Польша)

жизни бывает... И все же эта мелодрама привлекает внимание тем очевидным достоинством, что через фон, среду действия дает пусть небольшой, но безусловно достоверный фрагмент действительности, какой она была в Румынии конца 40-х годов; «хождение по мукам» протекало и в формах трагедии, как показал А. Толстой, и в форме мелодрамы, как утверждают Витанидис и Петреску.

Фильмы, подобные «Сотворению мира», дополняют художественную кинолетопись утверждения народной демократии, но тем не менее очевидно лежат на периферии генеральной темы социалистического искусства.

К годам, антифашистской борьбы сходятся многие линии на тематическом плацдарме, где ведутся поиски образа героя нашего времени. Во всех кинематографиях героями по праву стали коммунисты и комсомольцы — люди высокой идейности, душевной чистоты, несгибаемого мужества. Фильмы о них появились уже в 40-х — начале 50-х годов. Напомним о «Молодой гвардии» Сергея Герасимова в СССР, «Немой баррикаде» Отакара Вавры в ЧССР, «Поколении» Анджея Вайды в Польше, «Тревоге» Захария Жандова в Болгарии, «Бессмертной молодости» Виктора Нановича в Югославии, «Внуке горниста» Дмитрию Негряну в Румынии и т. д. Некоторые из этих фильмов были как бы разведкой темы, обещанием на будущее. Если литературоведы считают, что иные писатели, найдя свое место по эту сторону баррикады, создали социалистические произведения, даже не овладев еще методом научного анализа действительности, то тем более это справедливо в отношении действующих в таких же условиях кинематографистов, зачастую питающихся опытом литературы. Понятно поэтому, что в некоторых фильмах тех лет образы коммунистов получились схематичными, бледными.

Но период ученичества прошел быстро. Поразительных успехов достигла молодая болгарская кинематография, выпустив «Как молоды мы были» Желязковой и «Плененную стаю» Мундрова. У Желязковой показаны очень юные герои — еще на знающие жизни, мало что видевшие, не познавшие даже любви, но уже научившиеся убивать и умирать. В этой картине многое решил верно найденный стилевой прием. Л. Погожева точно под-

метила, что в фильме «Как молоды мы были» использован прием чухраевской «Баллады о солдате» — сочетание будничного, прозаического и высоко поэтического. Прием сложный, редко удающийся. Фильм Мундрова также полон лиризма, но кроме того — и философских раздумий о красоте людей, воплощенной в групповом образе коммунистов, брошенных в камеру смертников. Когда один из них дрогнет, ослабев от пыток, они все, как стая птиц, сплотятся и спасут его от падения.

Совсем недавно чех Я. Ирош выпустил картину «...И передаю привет ласточкам» — поэтическую быль о казненной гитлеровцами молодой коммунистке Марии Кудержиковой, роль которой исполнила Магда Вашариова.

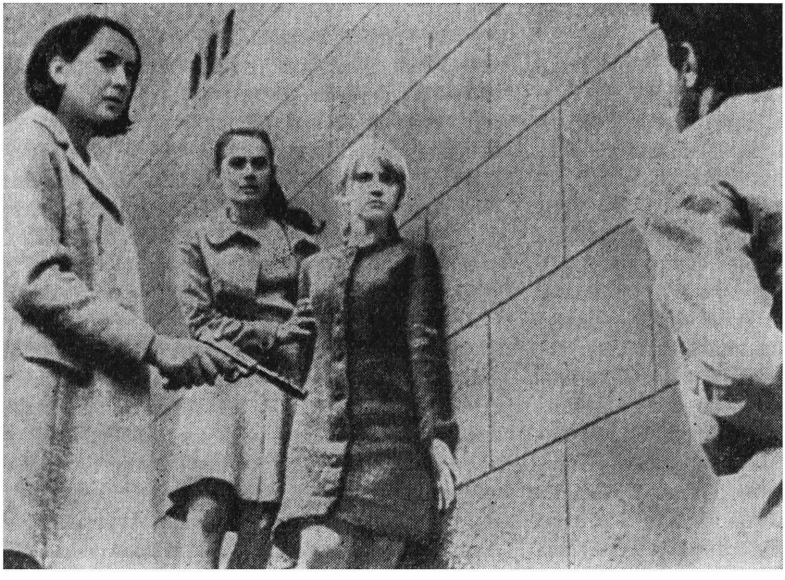
Перечисление можно продолжить — список длинен. Рассматривая эти фильмы — от «Молодой гвардии» до «...И передаю привет ласточкам», — прежде всего обращаешь внимание на какую-то особенную ясность позиций авторов, на настойчиво всюду утверждаемую мысль о победе света над тьмой, гуманизма над бесчеловечностью, красоты над уродством. В картине «Как молоды мы были» есть кадр, который можно назвать символическим для всей этой «серии»: гестаповцы, не добившись признания, обливают бензином забинтованные руки одного из подпольщиков, и он поднимает над головой живые факелы!

Фильмы о героях антифашистской борьбы, несмотря на пафос и поэтическую приподнятость, им свойственные, — это часто фильмы-раздумья, соотнесенные с современностью. Им присуща неповторимость, выступающая под видом схожести, которую можно проследить, например, по фильмам о подпольщиках-террористах.

Истина о невозможности совершить революцию средствами индивидуального террора утверждена ленинизмом. Однако во время войны, и не только партизанской, террор — дополнительное и иногда грозное оружие, которым сознательно пользовались коммунисты. Вспомним, что главным делом легендарного разведчика Н. Кузнецова была «охота» на гаулейтера Украины Коха.

По словам В. Ступина, соратника Кузнецова, тот объяснял свои террористические акции «потребностью личной мести при осознании общего несчастья»*. Террором на террор

* Сб. «Подвиг». М., 1971, стр. 415.



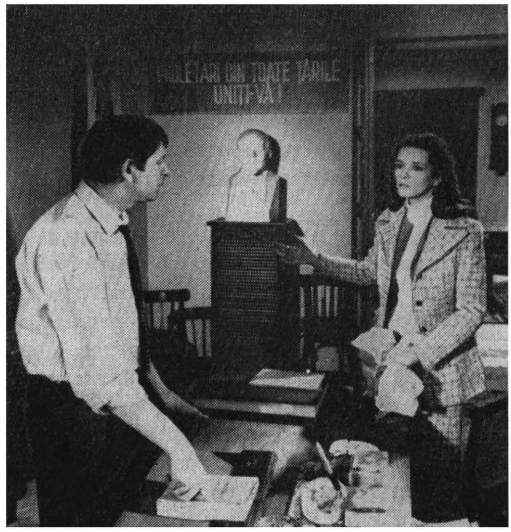
«Черные ангелы» (Болгария)

отвечали и коммунисты-подпольщики других стран. И это не было жестом отчаяния, которое так отчетливо просматривается в действиях народовольцев, это отвечало потребностям антигитлеровской борьбы. Но террор — средство чрезвычайное. Когда и эти страницы истории стали достоянием искусства, то, естественно, художники прежде всего обратили внимание на «психологический фактор», на духовную муку людей, бравшихся за столь тяжкую, но в тех условиях необходимую форму борьбы.

А между тем, в 60-х годах на политическую сцену Запада вышли различного рода экстремистские группы и группки — от американских «черных пантер» до французских гошистов, — заявлявшие (хотя дело чаще всего ограничивалось заявлениями), что террор — их повседневное оружие. Подобные декларации также вносили в исследования истории антифашистской борьбы свои коррективы. Нельзя было дать замутить светлую память о героях анархиствующим авантюристам, которые, конечно, были крайне заинтересованы в том, чтобы и на них распространился отблеск славы героев антифашистского подполья.

На студиях Москвы, Минска, Праги, Лодзи, Белграда, Софии снято немало фильмов, рассказывающих о покушениях на гитлеровских генералов и гаулейтеров. Эти фильмы — гимны героям. Начало положил «Зигмунд Колосовский» (1945) — первый в кино рассказ об охотнике за гитлеровскими генералами. В этом фильме точно подмечено то сочетание долга и потребности личной мести, которое определяет действия польского разведчика. Зигмунд Колосовский — образ собирательный, предшественник героев таких фильмов, как «Подвиг разведчика» «Щит и меч», «Ставка больше, чем жизнь» и т. п.

Однако особенное внимание привлекли фильмы, рассказывавшие подлинные истории о подпольщиках-террористах. Даже у бывших фронтовиков не могли не вызывать удивления люди, выходившие сразиться с врагом, часто даже — не один на один, а один против многих. Эти подлинные истории превосходили любую выдумку. Поэтому, например, и такой



«Сотворение мира» (Румыния)

мрачноватый по тональности фильм, как «Покушение» Ежи Пассендорфера, воссоздающий историю покушения на палача Варшавы генерала Кутшера — «боевка» разгромлена, почти все парни и девушки погибли, — исполнен гордости за этих ребят, несмотря ни на что выполнивших свою задачу.

Этот фильм спорил с теми оценками прошлого, которые звучали в «польской школе» и которые не могли не вызывать возражение у последовательных критиков польской «мифологии», а именно — с прорывавшимися иногда нотами нигилистического отрицания героического вообще. Художественно-документальный фильм Пассендорфера показывал не авантюру и не истерию отчаянного самосожжения героя в бесплодном подвиге, а будничную страницу Сопротивления, акт, поддерживавший достоинство нации и веру народа в свои силы.

Кроме того, «Покушение», не скрывая, как тяжка участь «боевки», как дорого расплатились даже оставшиеся в живых, — а еще А. Луначарский писал, что «убивание людей, хотя бы и во имя самой высокой цели, есть

занятие ожесточающее и огрубляющее» *, — сумело показать и душевную красоту юных террористов. В этом Пассендорфер шел от достижений «польской школы», правда, не от «черных» картин типа «Пилюль для Аурелии» или «Каменного неба», а от того же — романтичного и в самых трагичных своих сюжетах — Вайды.

Документален в своей основе и фильм «Черные ангелы» Радева: группа террористов, состоявшая из недавних школьников, действовала в годы войны в София и, совершив несколько безумных по храбрости актов, почти вся погибла. Фильм открыто спорит с современными, появившимися уже во второй половине 60-х годов на Западе концепциями «новых левых», хотя сводить разговор о фильме Радева только к этому спору нельзя. Радев любовно и с состраданием рисует портреты «черных ангелов», найдя юных обаятельных исполнителей на их роли. Но в то же время он осложняет концепцию картины раздумьями о том, как, мол, в принципе противоестественна деятельность молодых «боевиков». С этим трудно спорить, но, думается, принцип историчности здесь нарушен; нельзя судить о таких явлениях, не учитывая времени жизни и деятельности героев, приписывая им сегодняшние нравственные императивы. Однако, повторим, в контексте марксистской критики экстремизма «новых левых» «Черные ангелы» — при всех своих недостатках — безусловно нужный и своевременный фильм.

События, относящиеся к борьбе коммунистических и рабочих партий и созданных ими молодежных организаций с национальными реакционными силами и фашистскими оккупантами, все далее уходят в глубины времени, не теряя, однако, актуальности для новых поколений. Отсюда осознанная необходимость найти связь времен, иногда несколько прямолинейная в фильмах, показывающих типические биографии коммунистов — биографии, воплощающие в себе историю. Примеры — «Ровесник века» или «Салют, Мария!». Фильмы этого рода, пока что не всегда удачные, необходимо воспринимать, очевидно, как поиски новых форм и средств рассказа о героях нашего времени.

Интереснее тот факт, что повсеместно в социалистических странах в рассказах о героическом прошлом стали главенствовать приключенческие и романтические ленты.

Собственно говоря, жанр приключенческого фильма в социалистическом кино изначально был связан с революционной тематикой. Для каждого молодого искусства приключенческая форма естественна и органична как своего рода отражение молодости и динамичности зрителя, которому это искусство адресуется. Но тут же подчеркнем: речь идет не о детективе, сюжет которого строится на расследовании таинственного происшествия, чаще всего убийства. Расцвет детектива, как можно судить по литературе Англии и кинематографу США, знаменует сумерки приключенческих форм. В социалистическом искусстве, не отвергающем детектив как жанр, но дающем ему новое наполнение, над ним, однако, главенствуют приключения, отражающие героику времени. Это закономерно и легко объяснимо.

На научной конференции «Советская литература и мировой литературный процесс», состоявшейся в 1972 году, П. Палиевский, по-новому взглянув на «Тихий Дон» и говоря о «свирепом реализме» (выражение Э. Гринвуда) М. Шолохова, напомнил, что «Россия — реалистическая страна, что здесь проходило обуздание романтизма, укрощение его претензий, часто трагическое благодаря его силе, красоте и несомненной правде».

Но, возможно, романтизм «обуздывался», пока прошлое оставалось настоящим. Сегодняшняя действительность рождает новых героев и новые конфликты, меняет требования, предъявляемые людям, ставит другие задачи и цели. Взгляд на прошлое изменился в самом главном для искусства — в эмоциональном восприятии. Отсюда — увеличение удельного веса романтического стиля или его элементов.

Как всегда, это легче всего наблюдается в произведениях, не обладающих уникальными достоинствами. Так, в одном году были

* А. Луначарский. Собрание сочинений в 8 томах. М., 1964, т. 2, стр. 338.

созданы советским режиссером «А зори здесь тихие...» и румынским — «Святая Тереза и дьяволы» — фильмы о войне, воинском подвиге. В одном пять девчонок, обслуживающие тыловую зенитную точку, погибают, преграждая путь многочисленной группе гитлеровских диверсантов. В другом два лихих офицера — «коммандос», настоящие «дьяволы» — добровольно идут на верную смерть, чтобы взорвать мост в тылу отступающих немцев. Девчонкам не повезло: это случайность, что на каждую из них пришлось по три отборных головореза. У «дьяволов» ничего нет случайного в действиях, победе и смерти, хотя каждый из них, будучи настоящей «боевой машиной» — снайпером, самбистом, спортсменом, — в глубине души надеялся, что ускользнет, обманет смерть. Но один не смог оставить в беде партизан, другой — любимую девушку.

Мы берем эти два фильма не для того, чтобы указать на определенное сходство, хотя оно окончательно утверждается в финалах. В том и другом мы видим мирный лес и цветущие луга; на пикнике — сегодняшние девчонки в брючках и парни в пестрых рубашках, все разбитные и веселые. Неожиданно они наталкиваются в лесу на мемориальные доски — здесь сражались и погибли их матери и отцы... Можно, наверное, финалы переставить и это заметят только сами авторы картин. Но и это для нас здесь не столь уже важно: перед нами не шаблон мышления, а закономерно близкая оценка двумя разными художниками одного явления.

Отметим в заключение, что рассказ о героях нашего нового времени — революционерах-коммунистах, борцах Сопротивления продолжается всем социалистическим искусством и литературой. Мы коснулись лишь одной грани проблемы, ибо разговор о тех, кто, утвердив народную демократию, строил социализм и сегодня возглавляет движение своих народов вперед, по пути исторического прогресса, требует особого места.

ПОЧТА ЗАРУБЕЖНОГО ОТДЕЛА

«Уважаемая редакция! Летом 1971 года я была в Москве, когда там проходил VII Международный кинофестиваль. Среди просмотренных фильмов одно из самых сильных впечатлений на меня произвела картина «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений». Особенно мне понравилось исполнение главной роли актером Джаном Мария Волонте. Мне хотелось бы узнать подробнее о творческой судьбе этого талантливого артиста, в особенности — о его последних работах.

Мария Резникова, медсестра г. Жданов».

Просьбу рассказать о творческом пути итальянского актера театра и кино Дж. М. Волонте прислали в редакцию читатели: Г. Курилко из города Золотоноша УССР, Карлен Микаэлян из Еревана, Н. Вихарева из Москвы и другие. Выполняем просьбу наших читателей.

Джан Мария Волонте

Г. Богемский

Пожалуй, не будет преувеличением утверждать, что сегодня Джан Мария Волонте — «актер номер один» итальянского кино. Он занимает в нем такое же место, какое еще недавно принадлежало Марчелло Мастроянни после «Ночи», «Сладкой жизни», «Восьми с половиной», «Брака по-итальянски». Достаточно напомнить, что в обоих итальянских фильмах, разделивших главную премию на Каннском кинофестивале 1972 года, главные роли исполнял Волонте. Впрочем, он теперь неизменно играет первые роли и только в фильмах больших режиссеров.

Волонте — явление в западном кинематографе удивительное и беспрецедентное не только по стремительности его вторжения в итальянское кино на рубеже 60—70-х годов и быстрого в нем утверждения, но и потому, что по внешним данным и по природе своего дарования он ничем не напоминает кинозвезду. Его следовало бы даже назвать «антикинозвездой»: ему не покровительствуют продюсеры, мало помогает рекламная машина, он решительный против-

ник фестивалей, премий, газетной и светской шумихи. И поэтому его стремительный взлет, нет, лучше повторим, дерзкое вторжение в живущий по законам, не столь уж далеким от голливудских, мир итальянского кино явилось для многих неожиданностью.

Тем более что имя этого актера и сегодня вы не найдете в большинстве солидных изданий по кино, поскольку его всегда считали театральным актером: судьба молодого Волонте складывалась весьма благоприятно, но вдали от кинематографа: на драматической сцене, а потом на телевидении.

Родился он в 1933 году в Милане в состоятельной семье. Актерскую карьеру начал восемнадцати лет, исколесив с маленькими бродячими труппами всю Италию. В 1957 году, после окончания Римской национальной академии драматического искусства, дебютировал на сцене театра в Триесте («Федра» Расина), а через два года в телеспектакле «Идиот» по Достоевскому имел первый большой успех. В театре роли классического репертуара чередовались с участием в пьесах современных прогрессивных авторов: после «Ромео и Джульетты» и комедий Гольдони — роли в антивоенной пьесе Альдо Николаи «Солдат Пиччико», в «Сакко и Ванцетти», в антифашистски направленной пьесе Рольфа Хоххута «Наместник».

С начала 60-х годов Волонте много сил и времени отдает делу развития народных театров. Созданная им в Тоскане труппа «Народного театра» поставила несколько смелых антифашистских спектаклей.

Новый широкий успех вновь был связан с телевидением и вновь — с «русским репертуаром»: миллионы итальянцев увидели Волонте в роли Астрова в чеховском «Дяде Ване», а потом — в «Лесе» Островского. Это было в 1960—1963 годах. В это же время состоялся его дебют на большом экране.

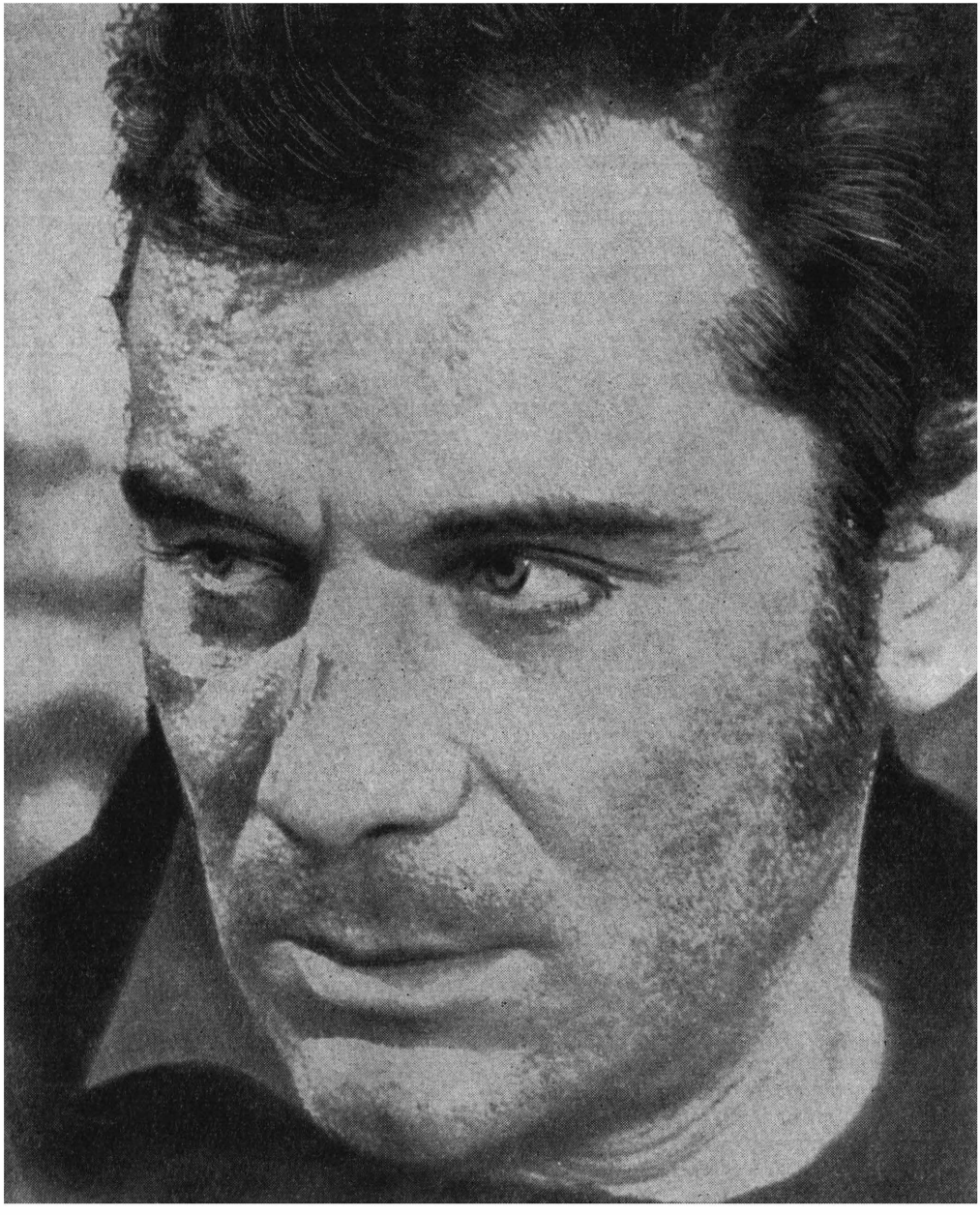
Сниматься он начал в 1960 году и за два года сыграл несколько небольших ролей в разных фильмах, и в не слишком значительных, и в довольно известных, поставленных видными режиссерами — «Девушка с чемоданом» Валерио Дзурлини, «Верхом на тигре» Лунджи Коменчини. В последнем Волонте создал запоминающийся трагический образ сицилийского интеллигента Паппалео. Однако подлинным дебютом Джана Мария Волонте в кино надо считать два фильма, где он уже исполнял главные роли. Эти произведения — «Человек, которого надо уничтожить» и «Террорист» — как бы явились идейно-художественной программой всего дальнейшего творчества актера.

Сейчас, десять лет спустя, когда в Италии набирает силу прогрессивное политическое кино, выбор, сделанный актером, кажется особенно знаменательным. В трудные годы почти безраздельного торжества в Италии развлекательного коммерческого кино молодой Волонте сумел найти произведения, по-своему продолжавшие антифашистские и демократические традиции послевоенного неореализма, сумел нащупать тот, порой еще весьма шаткий мостик, который передовое искусство пыталось перебросить от неореализма к новым прогрессивным течениям. Эти два фильма — прямые провозвестники тех произведений левого политического кино, в которых сегодня мы почти неизменно видим в главной роли Волонте.

«Человек, которого надо уничтожить» был поставлен в 1962 году тремя молодыми режиссерами — Валентино Орсини и братьями Тавиани. Волонте создал в нем интересный образ народного вожака. Вернувшийся на Сицилию с «континента» Сальваторе возглавляет борьбу крестьян своего селения за землю и рабочих — за право трудиться на местных рудниках; он многого достигает, но судьба его решена — мафия приговорила его к смерти.

Это был образ народного активиста, человека бурных страстей и нелегкой судьбы, энергичного и смелого, но при неудаче легко впадающего в уныние. Отнюдь не прямолинейный, человечный, глубокий характер, возможно, был навеян судьбой одного молодого сицилийского профсоюзника, павшего незадолго до того от руки мафии.

Второй фильм Волонте — «Террорист» был



«Рабочий класс идет в рай». Режиссер Элио Петри

создан в 1963 году такими же «театральными» людьми, каким тогда еще был и сам Джан Мария. Его поставил видный театральный режиссер Джанфранко Де Бозио, сценарий вместе с ним написал известный драматург и тоже театральный режиссер Луиджи Скуарцина. «Террорист»—весьма примечательное, хотя и не оцененное по справедливости произведение итальянского антифашистского кино. Тема Сопротивления трактуется в нем по-новому: впервые показаны сложные отношения и противоречия между представителями различных политических сил, участвовавших в Сопротивлении, подчеркнута последовательность позиции коммунистической партии в Комитете национального освобождения. На первый план выходят не только героические подвиги венецианских подпольщиков, но и важнейшие вопросы тактики антифашистской борьбы. Волонте в главной роли Ренато Браски, подпольщика по боевой кличке «Инженер», представителя мелкобуржуазной «Партии действия», создал весьма сложный психологический портрет интеллигента-антифашиста, человека несгибаемого мужества и огромной личной храбрости, но недостаточно дисциплинированного, нетерпеливого, неспособного подчиниться жестким законам конспирации. Трагическая гибель Браски подводила к мысли о необходимости хорошо организованной борьбы, руководимой из единого центра, решения которого были бы обязательны для всех участников; индивидуальный террор, несмотря на красоту самопожертвования, ему сопутствующую, представал во всей своей исторической бесперспективности.

Яркая и вместе с тем типично итальянская внешность Волонте — горящие глаза, черные вьющиеся, рано тронутые сединой волосы, энергичность жеста и движений, манера игры, когда под сдержанностью угадываются сила и стойкость характера, сама неповторимая индивидуальность актера, уже знакомого по сцене и телеэкрану,— все это импонировало кинозрителям.

Однако картины эти, остросоциальные, «политические», в итальянском прокате находились недолго: пробиться к массовому зрителю сквозь лавину товара «культурной индустрии» было не так-то легко. У многих ныне очень известных итальянских актеров (например, у Мастроянни или Сорди) на это ушли долгие годы. Волонте тоже понимал, что игнорировать коммерческое кино в существующих условиях нереалистично, но и подчиняться ему, играть роли, которые не соответствуют его общественным и эстетическим взглядам, решительно не хотел. Выход был найден. Или, возможно, нашелся случайно...

То были годы бурного развития итальянского доморощенного вестерна, рассчитанного главным образом на подростков, жанра, за границей получившего иронические название «вестерн-спагетти». Волонте снялся в двух вестернах режиссера Серджо Леоне — «За пригоршню долларов» (1964) и «На несколько долларов больше» (1966) в характерной роли бандита-мексиканца. Это был ставший «классическим» персонаж «вестерна-спагетти» — стопроцентно отрицательный, аморальный тип, кровожадный, коварный убийца, насильник, пьяница и наркоман. К тому же Леоне постарался внести в этот образ на голливудский манер еще и некоторую толику расизма: в отличие от других профессиональных убийц, чистеньких американцев, он — «грязный» мексиканец, может быть, даже с примесью индейской крови... Но удивительное дело: этот малосимпатичный и насквозь условный персонаж оказался более человечным и жизненным, чем его партнеры по фильму. Участие Волонте в этих картинах подняло их над «средним уровнем» итальянских вестернов и немало способствовало возвышению Серджо Леоне. Сам же Волонте стал известен тысячам зрителей — тем, до кого вряд ли дошли другие его работы в кино, в театре, на телевидении.

Эксперимент удался на славу. А ведь и режиссер и актер сомневались в успехе, и в первом своем фильме стыдливо укрылись под американизированными псевдонимами.

Для Волонте это был последний контакт с коммерческим кино. Больше в подобных фильмах он никогда не снимался. Цель была достигнута: псевдоним Джон Уэллс открыл ему

ворота в большое кино, до сих пор не желавшее замечать молодого актера; его успех показал продюсерам, считавшим Волонте преимущественно человеком театра, что это сила, с которой необходимо считаться.

Кроме того, участие в вестернах Леоне принесло Волонте новый опыт: созданный нештампованный отрицательный персонаж — «сильный человек» со слабой душой — впоследствии ему немало пригодился.

Несколько по-иному повторил Волонте этот характер в знакомом советским зрителям фильме «Золотая пуля» (оригинальное название «Кто знает?»), поставленном в 1966 году прогрессивным режиссером Дамиано Дамиани. В этой приключенческой ленте из времен мексиканской революции Волонте играл мексиканца Чунчо — бандита и торговца оружием, у которого слишком поздно открываются глаза на подлинный революционный смысл событий, в круговорот которых его вовлекла судьба.

В том же году происходит встреча актера с художником не только значительным, но и необыкновенно близким Волонте по характеру своего дарования, яростности и силе темперамента: Элио Петри приглашает Волонте на главную роль в экранизации повести сицилийского писателя Леонардо Шаши «Каждому свое», и с этого фильма начинается их творческое содружество. Перевод этой обличающей преступления мафии повести знаком нашему читателю. Здесь у Волонте психологический рисунок роли (учитель Лаурана) очень тонок — это мужественный и трогательно честный, но слишком доверчивый и наивный молодой человек, осмелившийся в одиночку выступить против мафии и гибнущий в неравной борьбе.

Одной из первых в итальянском кино попыток создания образа сознательного народного вожака явилось исполнение Волонте роли одного из сыновей Черви в известном нашим зрителям фильме «Семь братьев Черви», поставленном покойным режиссером Джанни Пуччини в 1967 году. Папашу Черви играл советский актер Олег Жаков. Волонте создал привлекательный образ Альдо Черви, сосредоточив внимание не на героических подвигах этого несгибаемого подпольщика-коммуниста, а на его незаметной повседневной пропагандистской, разъяснительной работе, в результате которой его отец, братья, все многочисленное семейство, друзья, односельчане и укрытые в их доме бежавшие из гитлеровских лагерей военнопленные союзных армий сплачиваются в единую силу в борьбе против фашистов.

Затем — вновь «отрицательный герой», бандит почище колоритных фигур из вестернов. На этот раз бандит вполне реальный, современный, сошедший со страниц газетной хроники. Волонте в 1968 году принимает приглашение известного прогрессивного режиссера Карло Лидзани сняться в его остросоциальном детективном фильме «Бандиты в Милане», основанном на подлинных фактах. Актер сыграл главаря бандитской шайки, грабившей среди бела дня миланские банки. Персонаж этот абсолютно документален, он точен не только внешне, но психологически, а главное, передает глубокий социальный и политический подтекст фильма: реально существующий, ныне отбывающий тюремное наказание, циничный и жестокий гангстер Пьеро Кавалларо — одновременно и продукт и жертва породившего его «общества потребления». Нервной, богатой оттенками и полутонами игрой Волонте воссоздает облик и характер Пьеро Канестраро (так в фильме зовут Кавалларо). Это бандитский главарь «новой формации», мнящий себя «сильной личностью», этаким суперменом, которому все позволено. Он нахватался современных словечек, разбирается в политике, почитывает модные романы. Главное в этом страшном человеке — холодный цинизм и жестокость, под которыми он прячет свой «комплекс неполноценности» озлобленного на весь мир неудачника. Самомнение его переходит порой в манию величия: он называет себя стратегом и генералом.

В этой интереснейшей актерской работе Волонте мы находим многое, что вскоре послужило ему для создания другого, еще более сложного образа — полицейского комиссара

«Любовница Граминьи». Режиссер Карло Лидзани

в фильме Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений».

В том же году Джан Мария еще раз снимается у Лидзани в фильме «Любовница Граминьи», в основу которого было положено несколько рассказов Джованни Верги. В нем он тоже бандит, но совсем иного рода — благородный и смелый бунтарь, поднимающий крестьян на борьбу за землю и погибающий от пули жандарма (Волонте — Граминья несколько напоминал Сальваторе из своего первого фильма). За «Любовницей Граминьи» последовал фильм «Под знаком Скорпиона» — мрачная жестокая притча, отражающая нынешние путаные воззрения авторов, братьев Тавиани, постепенно скатившихся к маоизму.

У Волонте в 1968 году на руках множество контрактов, разнообразных предложений. Он начинает съемки в психологической драме «Заходи как-нибудь вечерком поужинать» известного драматурга Патрони-Гриффи, дебютировавшего в качестве кинорежиссера... и в разгар работы неожиданно исчезает со съемочной площадки.

Газеты подняли вокруг таинственного «исчезновения» Волонте страшный шум, писали о «глубоком идейном и творческом кризисе», якобы переживаемом актером. Но вскоре Волонте «нашелся» у себя дома и опубликовал в газетах несколько интервью, в которых заявил о намерении оставить работу в кино в знак протеста против его глубочайшей коммерциализации и идейного упадка. Актер собирался продолжать работать только в театре и заниматься общественной деятельностью в защиту демократического характера итальянской национальной культуры. Он сообщил о своем согласии уплатить за нарушение контрактов все неустойки продюсерам и режиссерам и заявил, что деньги его не интересуют и более того, его возмущают огромные гонорары, которые платят ему и другим известным актерам, ибо в них он видит попытку подкупить художника и поставить его на службу машине коммерческого кинематографа и буржуазного «общества потребления» в целом.

Однако жить без кино Джан Мария Волонте уже не мог. Любовь к кино, понимание того, что именно посредством этого массового и обладающего столь сильным воздействием искусства ему удастся сохранить и развить связи с широким, народным зрителем, заставили актера изменить решение. Он вернулся в кинематограф, но отныне выбор ролей, фильмов, режиссеров стал еще строже и требовательнее. С удивлением говорит итальянская печать об этом актере, который отказывается от самых выгодных контрактов, если предлагаемая роль чем-то не импонирует его убеждениям или его характеру.

Итак, он вернулся в кинематограф, чтобы отстаивать свои принципы. И вот сегодня Джан Мария Волонте — одна из главных фигур итальянского политического кино; он сыграл главные роли в большинстве фильмов, составивших основу, ядро этого прогрессивного направления. Совершенно своеобразное по тематике, по киноязыку, стилю и манере, политическое кино Италии так же, как неореализм, проявляет исторический, конкретный, критический подход к действительности. Его задачам соответствуют горячий темперамент, страстная сила, таящиеся под внешней сдержанностью Волонте, его бунтарский, революционный дух.

Начиная с 1969 года фильмы с участием Джана Марии Волонте следуют один за другим. Особенно плодотворно его содружество с Элио Петри и Франческо Рози — двумя наиболее видными представителями политического кинематографа.

Действие, подобное взрыву бомбы, произвел в Италии выход фильма Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», с которым наши зрители могли познакомиться во время VII Московского кинофестиваля. Режиссер нашел в Волонте актера, способного обостренно почувствовать сложный жанр фильма, объединить в своей игре и экранной речи язвительность политического памфлета и юмор «черной комедии».

Главная роль в этом фильме — вершина в галерее сатирических, гротесковых портретов, созданных Волонте. Парадоксальность образа в том, что его герой — полицейский комиссар — одновременно и страж закона и убийца, который, оказывается, может совершать преступления безнаказанно. Волонте подвергает своего «героя» тщательному и вместе с тем шутовскому, озорному «психоанализу» и последующему осмеянию. Убийца, один из руководителей римской уголовной полиции, любимец начальства, получает повышение — становится начальником политической полиции Рима. Это энергичный «образцовый» чиновник. С подчиненными он то деспот, то ловкий демагог, с начальством скромен, подобострастно исполнителен. Голос его звучит всегда на тон выше, чем нужно, он упивается собственным красноречием (речевая характеристика, слог этого недоучки-полуинтеллигента, нахватавшегося современных идей и словечек, очень интересны). С законом он на короткой ноге, настолько, что порой просто себя с ним отождествляет («Мое лицо становится ликом божьим. Ликом совести!» — упоенно кричит он). Поэтому он так часто и так легко преступает закон: то едет на красный свет, то самовольно расширяет список подслушиваемых телефонов, то истязает на допросах арестованных. В политическую полицию он принес методы уголовной. Впрочем, в каждом демонстранте, в каждом «мятежнике» он видит уголовника. «Наш долг подавлять!» — поучает он своих подчиненных.

Но под внешностью «сильного человека», как показывает нам Волонте, кроется жалкое, слабое существо, незрелое и инфантильное, невротик, страдающий комплексом неполноценности: он и недостаточно образован, и не сумел приобрести светского лоска, и неуверенно чувствует себя с женщинами... Последнее уязвляет его особенно сильно, и когда любовница, с которой он связан не любовью, а скорее пристрастием к жестоким извращенным играм, начинает над ним подтрунивать, он аккуратно, как и все, что делает, перерезает ей горло лезвием безопасной бритвы.

В этом болезненном персонаже, жалком и страшном одновременно, опьяненном властью «гражданине вне всяких подозрений», возомнившем, что ему «все дозволено», в этом полицейском-убийце во всем блеске проявился агрессивный, яростный, саркастический стиль игры большого актера.

В фильме Франческо Рози «Люди против» — трагическом рассказе о первой мировой войне, звучащем страстным осуждением милитаризма, мы видим Джана Марию в роли молодого лейтенанта Оттоленги. Он антагонист бесчеловечного генерала, посылающего на верную гибель тысячи солдат; он уже осознал бессмысленность империалистической бойни, но когда он уже совсем близок к тому, чтобы сделать революционные выводы, когда призывает

итальянских солдат брататься с австрийцами, его настигает пуля, пущенная ему в спину по приказу его же командира.

Особое место в творчестве актера занимает образ Бартоломео Ванцетти в фильме Джулиано Монтальдо «Сакко и Ванцетти». В этом кинорассказе о жертвах американской реакции, о судилище конца 20-х годов, столь близко напоминающем события сегодняшнего дня, Волонте уверенно строит образ Ванцетти, опираясь на опыт театрального спектакля, в котором он блистал несколько лет назад в роли Сакко. Его Ванцетти — само воплощение несгибаемой воли, силы борца, революционера, убежденного в своей правоте и в торжестве идей, за которые он отдает жизнь. Сила эта не хлещет через край: сдержанная, сознательная, спокойная, она читается в глазах Бартоломео Ванцетти, в гордой посадке головы, в осанке, в неторопливых движениях. Ванцетти Волонте (роль Альдо Черви была только подходом к нему) — пожалуй, один из первых во всем итальянском послевоенном кино ярких образов активного борца-пролетария, положительного героя в полном смысле этого слова. Особенно впечатляет актер в сцене речи на суде: Волонте произносит подлинные слова Ванцетти о том, что он горд своей судьбой, тем, что его имя останется жить в веках.

И, наконец, два фильма, разделившие в 1972 году в Канне «Золотую пальмовую ветвь»: «Дело Маттеи» Франческо Рози и «Рабочий класс идет в рай» Элио Петри (впрочем, фильмы, в которых снимался Волонте, уже и раньше удостаивались высших международных премий — «Следствие по делу...», например, премии «Оскар», а сам актер — множества итальянских и иностранных наград).

В биографическом фильме «Дело Маттеи» Волонте воскрешает фигуру Энрико Маттеи, яркую и привлекательную, но во многом противоречивую, как и вся жизнь и деятельность Маттеи, крупного организатора итальянской экономики, возглавлявшего государственную компанию жидкого топлива. Волонте скупыми, сдержанными штрихами рисует портрет фанатически преданного своему делу человека, широко мыслящего деятеля, проводившего политику защиты интересов итальянской промышленности против американских нефтяных концернов, пытавшихся закабалить прежде всего итальянскую нефтеперерабатывающую и газовую промышленность. Мы видим Волонте Маттеи то в Милане, то на Сицилии, то в Москве, то в одной из арабских стран — он первым из итальянских промышленников решительно выступил за подписание широких торговых соглашений с Советским Союзом, с другими социалистическими странами, с государствами арабского Востока. В 1962 году личный самолет Маттеи разбился при таинственных обстоятельствах. Слишком многим, в Италии и за океаном, мешал Маттеи. Волонте не только показывает во многом новый тип героя — современного деятеля международного масштаба, — но и приоткрывает внутренний мир этого незаурядного человека, оказавшегося в самом центре переплетения противоречий капитализма и обреченного жить под постоянной угрозой покушения со стороны итало-американской мафии и иностранных разведок.

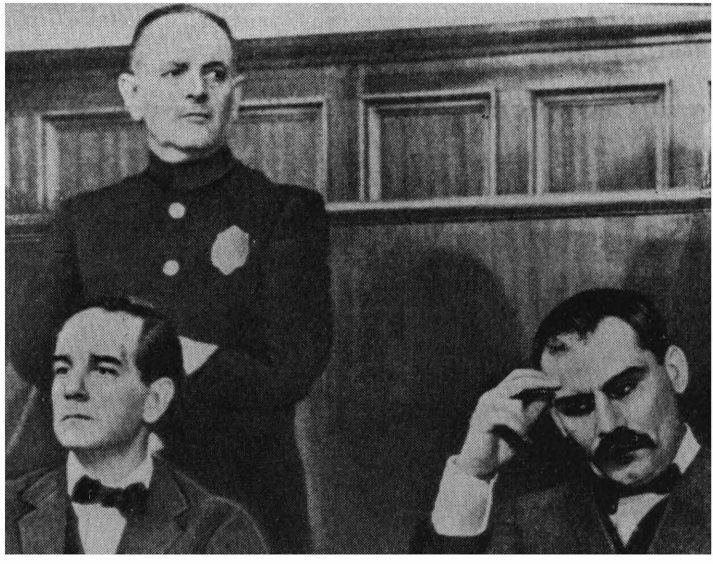
Однако, вслед за режиссером, и Волонте несколько подпадает под «влияние» образа Маттеи. Актер настолько в него вживается, что начинает воспринимать его недостаточно критически, если не идеализировать. Здесь его подводит драматургическая основа фильма, концентрирующая внимание зрителей на чертах «сильного человека» и затушевывающая подлинную классовую природу, противоречивость, подчас беспринципность деятельности Маттеи.

И сразу же после этого промышленника, в шутку называвшего себя «самым могущественным со времени Юлия Цезаря итальянцем», Волонте перевоплощается в простого рабочего-металлиста по имени Лулу Масса в фильме Элио Петри.

Трудный, далеко нетипичный характер этого рабочего по своей психологической сложности под стать герою «Следствия по делу...» и трактуется актером и режиссером иронически. Волонте показывает нам Лулу Массу в процессе становления его классового созна-

«Бандиты в Милане». Режиссер Карло Лидзани

«Сакко и Ванцетти». Режиссер Джулиано Монтальдо



ния. Сперва это «темный» рабочий, заботящийся лишь о личной выгоде и превратившийся в придаток своего токарного станка (сатирические тона в игре Волонте невольно заставляют вспомнить Чаплина в «Новых временах»); затем, когда станок отрывает ему палец, Лулу Масса становится бунтарем, присоединяется к анархиствующим студентам, толкающим рабочих на провокацию, но остается таким же несознательным, как был. И только потом, много выстрадав и передумав, уволенный с завода Лулу Масса начинает понимать — пусть еще, возможно, не слишком ясно, не до конца,— что правда на стороне объявивших забастовку профсоюзов и что только единство и солидарность способны от-

крыть рабочему классу путь к новой жизни, к надежде.

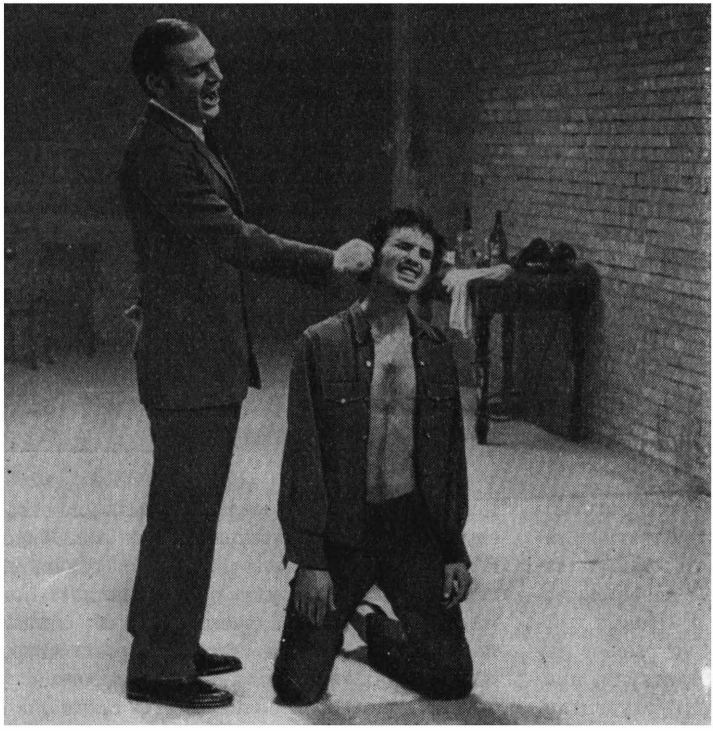
Лулу Масса особенно убедителен потому, что мы видим и личную жизнь этого простого итальянца, в которой царит такая же драматическая неразбериха, как и в его социальном существовании.

Далекий от всякой схемы образ рабочего, созданный Волонте, — тоже новость в западном кино. Это жертва «общества потребления» и царящих в нем сверхэксплуатации, жестокости, отчуждения, которые доводят Лулу чуть ли не до грани безумия. Отсталый пролетарий лишь постепенно и мучительно обретает классовое самосознание.

Конечно, образ Лулу Массы много выиграл бы, если бы акцент в фильме делался не на его болезненных, невротических состояниях, а главное — если бы в фильме нашла отражение неустанная деятельность коммунистов, представляющих на каждом крупном итальянском предприятии активную, организующую силу, если бы финал фильма был вразумительнее, менее туманен... Но во всех этих несбывшихся «если бы» повинен, разумеется, не столько актер, сколько режиссер Элио Петри и автор сценария Уго Пирро.

Одна из последних работ Волонте — роль Садиэля в фильме французского режиссера Ива Буассе «Покушение» (1972). В трагической судьбе героя картины — гибель от руки новых и старых колонизаторов во имя свободы родины — есть некоторые аналогии с образом Энрико Маттеи, но в отличие от него Садиэль — не только патриот и дальновидный политик, но уже сознательный борец, вожак, революционер, подлинно народный герой. И в этом — близость его с образом Бартоломео Ванцетти.

В основу фильма Буассе положены невыдуманные события — предательское, злодейское убийство лидера марокканской оппози-



«Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений». Режиссер Элио Петри

ции Бен Барки, павшего в 1965 году в Париже от руки ставленника реакционных сил Марокко кровавого палача Уфкира, действовавшего в сговоре с агентами иностранных разведок. Однако образ Садиэля собирателен — это не только Бен Барка, но, возможно, и Патрис Лумумба, Амилкар Кабрал и любой другой лидер патриотических сил, борющихся за счастье и независимость своего народа. Актер передает мудрость, глубокую внутреннюю силу, сосредоточенность и убежденность своего героя; его Садиэль мягок, чуть грустен, погружен в себя — он словно предчувствует скорую гибель. Но в нем нет ничего жертвенного. В его характере, поведении нет ни следа болезненности, экзальтации, нервозности, подчас свойственных прежним героям Волонте. Он просто реально оценивает опасность борьбы, коварство своих противников и смело идет навстречу опасности: соглашается посетить Париж, а затем даже возвратиться из политической эмиграции на родину, чтобы вновь возглавить там борьбу народных сил, — пусть это может стоить ему жизни. Попав в Париже в ловушку, он мужественно встречает смерть. Приводя в бессильную ярость своих убийц, он бросает им в лицо вещие слова об исторической обреченности и их самих и их хозяев.

Хотя фильму Ива Буассе в целом, быть может, и не хватает впечатляющей силы лучших образцов итальянского политического кино, к которому этот режиссер тяготеет, на общем фоне сегодняшнего французского кинематографа он выглядит как произведение достойное и значительное. И этим фильм в большой мере обязан Волонте, масштабности и благородству созданного им образа.

Не так давно Джан Мария Волонте дебютировал в качестве режиссера-оператора документального фильма о борьбе римских забастовщиков «Палатка на площади», в создании которого участвовала целая группа прогрессивных кинематографистов. Во время съемок Волонте подвергся нападению разъяренных полицейских: возможно, они воспользовались случаем свести с ним старые счеты за фильм «Следствие по делу...».

«Дело Маттеи». Режиссер Франческо Рози

У Волонте множество проектов новых работ и в кино и в театре. Его яркий и мощный талант достиг расцвета, он получил признание массового зрителя и в Италии и далеко за ее пределами. Сейчас, когда пишутся эти строки, он снимается в заглавной роли в новом фильме Рози «По поводу Лаки Лючано» — документально точном воссоздании жизни знаменитого гангстера и торговца наркотиками, одного из главарей итало-американской мафии. Затем его ждет новая работа — вновь вместе с Монтальдо, под руководством которого он создал образ Бартоломео Ванцетти,— это роль великого ученого и философа, сожженного на костре инквизиции, мятежного монаха Джордано Бруно. Но особое место в творческих планах актера занимает одна роль: Джан Мария Волонте объявил о том, что скоро сбудется его давнишнее желание: он воплотит на экране образ основателя Итальянской коммунистической партии Антонио Грамши. Это не только ответственная творческая задача, но и дань глубочайшего уважения актера к памяти и наследию итальянского революционера, поверка и доказательство собственной общественной позиции.

Гости редакции

Проблемы кино ФРГ

Рассказывают Фолькер Шлендорф и Маргарете фон Тротта

Беседу ведет и комментирует О. СУРКОВА

Чтобы понять о чем, собственно, у нас пойдет речь дальше, следует, вероятно, выслушать некоторые из тех заявлений, с какими выступают в последнее время представители так называемого «молодого кино ФРГ». Вот, что говорит, например,

Петер Флейшман: «Мир болен, и следовательно, его надо лечить. Особенно сильно выведена из равновесия наша страна. Поэтому она может служить моделью для остального западного мира, если этот мир будет смотреть на нее без истерической предвзятости. Не спорю, что другим странам это бывает часто трудно сделать. Так же трудно, как для нас трудно быть моделью...»

«...Я слышу, как старые нацисты говорят: «это все отдельные извращенные злодеи»; как у нас говорят: «злодеи-нацисты». Каждый нападает на меньшинство. И никто не хочет увидеть, что больна была почти вся нация и мало кто хочет расследовать — почему...»

«...Мне будет жаль, если кто-нибудь воспримет мой фильм («Охотничьи сцены в Нижней Баварии». — *О. С.*) как фатальный. Что-то близкое к этому —да, пожалуй, так уж, видно, устроен мир. Подобно тому, как раньше человечество боролось с чумой и сифилисом, сегодня оно должно защищаться от другого врага: от неврозов и их особой формы — агрессивности».

Из статьи «О повседневном фашизме»

«Меня интересуют только те проблемы, которые волнуют миллионы людей, а не темы, которые сейчас в моде и которые хорошо можно продать. Предвзятые мнения, получающие распространение среди миллионов людей, возникают потому, что этих людей д е л а ю т консервативными. Их приучают бояться нового — я же хочу внушить им страх перед существующим».

Из интервью о фильме «Несчастье»

Рейнхард Хауфф: «Разбойники не сваливаются с неба — их создает буржуазное общество, пользуется ими и уничтожает их в конечном счете...»

О своем фильме «Маттиас Кнайсль»

Фридрих Хитцер и Франц Штютцингер: «Фильмом «Шахта» мы хотели разоблачить ложь о «социальном партнерстве» и «гармонии интересов», ложь, которая одурманила голову многим людям в нашей стране. Это был наш первый фильм, и мы знали, что мы можем продвинуться вперед только в том случае, если покажем большинству, в первую очередь рабочему классу, в каком положении оно живет, и объясним, что автомобиль, на котором можно ездить, это еще не доказательство того, что с классовым обществом покончено»... «При работе над фильмом «Освящение церкви» мы уже смогли воспользоваться опытом нашей работы над первым фильмом. Новый наш фильм рассказывает о растущей опасности неонацизма в ФРГ».

Из статьи «Как делают демократические фильмы в Западной Германии?»

Вернер Клсс: «Аполитичное, развлекательное кино, которое в 30-е годы имело своей задачей отвлекать массы от подлинных социальных проблем, сохранилось вплоть до 50-х годов и явилось важным фактором продолжающейся аполитизации зрительской аудитории. А в 60-е годы вместе с падением значения кино оно утратило даже эту отрицательную функцию и продолжало жить только потому, что пользовалось покровительством закона. Пора наконец забыть «идеалы» нацистского времени».

Из статьи «Гражданский мир между представителями старого и нового кино»

Мы предлагаем этот не в меру разросшийся эпиграф к интервью, которое мы получили у представителей «молодого кино ФРГ» — режиссера Фолькера Шлендорфа и его супруги, актрисы и соавтора его сценариев, Маргарете фон Тротта, потому что то, что

мы услышали от них, в главном поразительно совпадало с настроениями и идеями, выраженными в статьях других участников движения. Значит, настроения эти имеют не частное, а общее значение, они характерны не только для наших двух собеседников, а и для их коллег в ФРГ.

Фолькер Шлендорф и Маргарете фон Тротта были гостями Союза кинематографистов СССР. Они участвовали во встречах и беседах с советскими кинодеятелями и показали две свои работы, о которых далее будет сказано особо.

Мы попросили Шлендорфа рассказать о ситуации, сложившейся сейчас в кинематографии Федеративной Республики Германии.

Фолькер Шлендорф. ФРГ по-прежнему остается слабо развитой кинематографической державой. Из 100 картин, ежегодно выходящих на экраны, лишь 30 процентов составляют фильмы отечественного производства. 40 процентов — это картины главным образом американские, и в заметно меньшем числе — французские и итальянские. Остальные 30 процентов составляют фильмы, поставленные в ФРГ в порядке копродукции в основном с теми же Соединенными Штатами, а иногда с Францией и Италией.

Так называемое «молодое кино ФРГ» не представляет собой единой школы, родившейся в русле общих этических, эстетических или идейных принципов. Все мы разобщены, не говоря уже о нашей территориальной разобщенности — наверное, такая разобщенность удел тех, кто живет в государстве, где нет настоящей столицы, — и мало соприкасаемся в работе. Но есть, конечно, и то, что все-таки позволяет включить нас всех в какой-то единый процесс,—это наши усилия, направленные к тому, чтобы выжить, выстоять и прорасти, как некоему органически необходимому национальному продукту. Каковы же препятствия, встающие на нашем пути?

Зачастую это не столько проблема производства фильма (хотя достать на него деньги очень непросто) или проблема цензуры, сколько проблема проката наших картин. Да, казалось бы, мы можем снять любой фильм, но как донести его до зрителя?

Количество кинотеатров в ФРГ продолжает сокращаться. Публика не желает идти в кино! Вам это трудно понять — у вас мы видели огромные кинозалы, битком набитые зрителями. У нас же отлив зрителей приобретает катастрофические размеры — достаточно сказать, что, согласно официальным статистическим данным, 32 процента из тех, кто должен был бы составить зрительскую аудиторию, вообще н и к о г д а не ходит в кинотеатры.

Здесь нет единственной причины. Их множество. К примеру, продюсеры и владельцы кинотеатров утверждают, что зрители не желают смотреть серьезные фильмы, фильмы с острой, злободневной проблематикой, что они предпочитают развлекательные картины и порнофильмы. Так говорят нам, молодым режиссерам, когда продюсеры не хотят вложить в наш фильм деньги или прокатчики не хотят дать нам прокат. Действительно, в сложившейся ситуации бесконечно сложно заставить публику пойти в кинотеатры, и наши фильмы могут и не собрать зрителей. Однако программы, составляемые прокатчиками в соответствии с их личными вкусами и представлениями, тоже ведь не приносят желаемого экономического эффекта, даже если оставить в стороне общественную бесполезность, а зачастую и вредность этих программ.

Прокатчики не хотят понять, что, решив, будто зрителю нужны порнофильмы, они на самом деле ведут близорукую, а то и попросту глупую политику. Насыщая репертуар сексуальными картинами, они не замечают, что заказывают путь в кинотеатр приличным людям. Дело ведь дошло до того, что сегодня признаться в том, что ты пошел в кинотеатр, равносильно признанию в том, что ты собираешься в публичный дом. Недаром в интеллигентных кругах посещения кинотеатров воспринимаются как нечто шокирующее, почти как уступка дурному тону.

Зато по телевидению можно нередко посмотреть и хорошие фильмы. В частности, многие советские фильмы стали известны нашей публике именно благодаря телевидению. Вот и сейчас, перед отъездом в Москву, мы видели по телевидению ваш фильм «Пиросмани»... Говорят, что телевидение — главный конкурент кинематографа, и это, конечно, так. Но

говоря это, обычно не дают себе отчет в том, что телевидение предоставляет возможность интеллигентному зрителю, сидя дома, видеть все лучшее, да к тому же еще не тратиться на билеты. Зачем же в таком случае ходить в кинотеатры?

Но ведь это положение по сути своей ужасно! Человек, смотрящий фильм по телевидению, воспринимает его изолированно, вне контакта с другими людьми. Зал же кинотеатра дает возможность общения, широкой коммуникации. А мы, молодые режиссеры, стремимся как раз к активному воздействию на сознание людей, хотим подвигнуть их к коллективным размышлениям о себе и об окружающем их мире. Мы хотим, чтобы демонстрации фильмов сопровождались бурными дискуссиями, возражениями, спорами, только бы у зрителя возникло действенное, активное отношение к жизни.

Маргарете фон Тротта. Вот, например, наша картина «Минутная вспышка» (Маргарете фон Тротта — соавтор сценария и исполнительница главной роли в этом фильме — была наряду с актрисой из ГДР Ютой Хоффман, исполнительницей главной роли в фильме «Третий», удостоена премии критики в Западном Берлине за лучшую женскую роль года.— *О. С.*)... Мы поднимаем в нем проблему женской эмансипации. Вот сегодня мы разговариваем с вами в канун праздника 8 марта, праздника женской эмансипации. Но ведь для огромной части мира, в том числе для нашей страны, эта проблема остается нерешенной до сих пор.

Елизавета, героиня фильма «Минутная вспышка», кстати сказать, прекрасно снятого знаменитым шведским оператором Свеном Нюквистом, много работавшим с Ингмаром Бергманом, впервые предстает перед нами в день своего бракоразводного процесса. В противоположность Норе, хозяйке ибсеновского «Кукольного дома», Елизавете не приходится узнать о каких-либо грязных, трусливых поступках своего мужа. Однако, так же как и Нора, она ощущает свой «добропорядочный семейный очаг», где ей уготовано место очаровательной хозяйки и любящей матери, как пепелище, на котором истлело ее истинно человеческое, творческое «я». Но если путь Норы в знаменитой пьесе Ибсена был путем к бунту, то путь Елизаветы в фильме — это путь от бунта к капитуляции. К ней Елизавету вынуждает вся ее с виду такая нормально налаженная жизнь, та система взаимоотношений, которая принята в обществе, и, наконец, ее собственная внутренняя неспособность противостоять жизни. Испуганная, быстро теряющая силы, она выходит замуж за первого же человека, пообещавшего ей вернуть «устойчивость» социального бытия. Путь к смирению, который проходит героиня фильма, и составляет предмет главного беспокойства для авторов.

Маргарете фон Тротта. Неравенство женщин с мужчинами в ФРГ начинается с их экономического неравенства — до сих пор зарплата женщин у нас значительно ниже зарплаты мужчин. К тому же в Федеративной Германии, так же как и в других странах Западной Европы, запрещены аборты. Все это создает сложности отнюдь не только бытового порядка. Гораздо важнее другое, то, что в силу этих причин у женщин воспитывается определенная психология. Они воспитываются в «патриархальных» традициях, и упор делается прежде всего на их домашние обязанности. Буржуазные женщины, так же как и моя героиня, оказываются в большинстве своем послушными дочерьми своей среды. В результате они сами приобретают глубокое убеждение в предопределенности своего социального положения своей биологической структурой. Им и в голову не приходит, что их положение обусловлено исторически, что они продукт целенаправленного воздействия на них общества. Они принимают свое положение как должное и сами оценивают себя ниже мужчин, верят, что только мужчина может быть настоящей опорой в жизни. Они даже не пытаются искать эту опору в своих собственных интеллектуальных и духовных возможностях.

Фолькер Шлендорф. Как сложилась прокатная судьба нашей картины? Видите ли, очень часто наши картины сперва выходят на телевизионный экран, а затем, минуя наши отечественные кинотеатры, иногда попадают за границу. Телевидение у нас, несомненно, имеет значительно больший общественный вес, нежели кинематограф. Часто случается так, что фильмы, показанные по телевидению, получают от-

клик миллионов, а в кинотеатры на них не хотят идти. Это тоже проблема, требующая своего подробного исследования. Хотя в какой-то мере, думается, такой парадокс связан с тем, что, делая картину, мы, как правило, неясно представляем себе, где и как она будет показана.

А телевизионный фильм имеет, с моей точки зрения, свою специфику. Телеэкран дает возможность более дифференцированного общения со зрителем, дает возможность постановки проблем в более сложных формах, чем это позволяет кинематограф. Но телефильм предполагает, так я думаю, по преимуществу монологическую форму рассказа, в то время, как зал кинотеатра открывает возможность для активного диалога со зрителем. А как раз к диалогу мы более всего и стремимся. Мы ведь не снобы, и если бы с самого начала делали нашу картину для кинозрителя, то непременно сделали бы действие более динамичным, конфликты более обнаженно-острыми, потому что главное для нас найти контакт с аудиторией, привлечь ее на свою сторону или хотя бы заставить задуматься над тем, что требует внимания со стороны общественных кругов. Ради этого контакта мы и бьемся, как рыба об лед.

Но так, по-видимому, не считают те, от кого практически зависит—оказать или не оказать нам материальную поддержку. Прокат складывается случайно, да и сама возможность создать фильм, как правило, зависит в наших условиях от воли случая.

Тем более что сами кинотеатры находятся сейчас в таком жалком, запущенном состоянии, что ни в коей мере не отвечают запросам современного зрителя. Они требуют немедленной реставрации. В союзе с владельцами кинотеатров молодые режиссеры и продюсеры пытаются добиться от государства субсидий на постановку картин, а мы, в свою очередь, обещаем владельцам кинотеатров привлечь к ним зрителей своими работами.

Должен сказать, что я скептик и не очень-то верю в скорое разрешение всех этих вопросов на такой основе — слишком уж много организационных, экономических и социальных препон на нашем пути. Тем не менее, мы остаемся еще и идеалистами — как же бороться без веры? Во время переговоров, которые проводились в октябре 1971 года в Вюрцбурге и были организованы федеральным министром экономики и хозяйства, — в этих переговорах приняли участие все группы, представляющие западногерманскую кинопромышленность, — мы таили мечту о получении государственной субсидии. Ведь без субсидии нам не прожить, потому что не только в ФРГ, но и ни в одной другой стране Западной Европы представить себе фильмопроизводство без государственной субсидии невозможно.

Однако до сих пор нам не удалось приблизиться к решению этой задачи; более того, никто еще даже не знает точно, какова она должна быть и к кому надо о ней апеллировать. Ведь правительство предпочитает делать вид, что такая «свободная» область, какой, по его мнению, является кинематограф, не должна иметь никаких точек соприкосновения с государством — развивайтесь себе свободно! Или, если хотите, нищенствуйте столь же свободно... У нас ведь нет ни Госкино, ни Министерства культуры, которые заботились бы об удовлетворении наших насущных потребностей. К тому же наше государство построено как федерация нескольких земель, и каждая из них имеет свои собственные законы. Так мы и бегаем по замкнутому кругу, тычемся, как слепые щенки, в разные двери. Наверное, не случайно наш известный театральный режиссер Рудольф Нельте сейчас экранизировал роман Кафки «Замок», эту страшную, мрачную притчу о всемогуществе бюрократии...

Да и неизвестно, чем сейчас заниматься режиссерам: то ли все-таки пытаться снимать фильмы, то ли положить жизнь на то, чтобы каким-то образом выработать организационный статут для нашего кино. Вон Александр Клюге давно уже не снимает, а занимается разработкой проекта нового закона о кино по образцу Италии или Франции!

Вернусь к нашим картинам. Мы, скажем, имели возможность показать их в Мюнхене, и они собрали там аудиторию. Но ведь Мюнхен — это совсем особый случай, здесь много студенчества, интеллигенции, здесь сконцент-

рированы те социальные группы, которые не соответствуют социальной структуре в других частях страны. Мы же мечтаем о широком взаимодействии с публикой по всей стране. Согласитесь, что только в этом случае кино выполнит свою общественную функцию.

Маргарете фон Тротта. Например, у нас назрела насущная потребность проанализировать наше прошлое, нашу историю. Те катаклизмы, которые с такой чудовищной, катастрофической силой развернулись в нашей стране в 30—40-е годы, на самом деле имеют корни, уходящие в глубь веков. Сегодня очень важно поэтому понять, почему именно в Германии ни одна из социальных революций не была доведена до конца...

Вторая картина Шлендорфа, показанная во время их пребывания в Москве — «Внезапное обогащение бедняков Комбаха»,— воскрешает событие, зафиксированное в исторических документах и относящееся к 1821 году. Семь неимущих крестьян и батраков, доведенные до отчаяния крайней нищетой, царившей в земле Гессен, решились ограбить почтовый фургон, который ежемесячно перевозил собранные с крестьян деньги из Биденкопфа в Гессен. Подозрение в ограблении сразу же пало на них, так как преступление было совершено без кровопролития, да и внезапное обогащение нескольких бедняков, которые по своей наивности даже не умели его скрыть, привлекло подозрение именно к ним. Их арестовали, а затем подвергли допросам, прибегая к методам, напоминающим «промывание мозгов». И арестованные не только во всем сознались, но даже выступили на суде с самобичеваниями и самообвинениями. Двое из виновных покончили жизнь самоубийством, другие же пошли на казнь как раскаявшиеся и покорные подданные своего государства. Они о т о ж д е с т в и л и себя с тем самым строем, который на самом деле являлся их угнетателем.

Шлендорф и фон Тротта, проведшая несколько месяцев в библиотеках и архивных хранилищах, широко использовали найденные там документы, а также образцы романтической литературы тех лет. На фоне ужаса и бесправия, в котором живут герои их фильма, они несколько раз напоминают о тех «благостных словах», какие непрерывно вбивают в головы крестьян то священник, то правосудие. «Мы это делали для того, —говорит Шлендорф, — чтобы показать, что структура эксплуататорского общества построена так, чтобы лишить обездоленных возможности осознать свое положение и как-то его изменить. Суеверие и религия, начальная школа, построенная на базе патерналистской морали, делают из бедняков беззащитных смиренников, принимающих свою горькую участь, как посланную сверху, самим богом».

Для характеристики картины хочется добавить к этому только одно. Фильм «Внезапное обогащение бедняков Комбаха» сделан в сознательно «сонном» ритме, вполне соответствующем тем внутренним ритмам, в котором живут герои. Визуальные решения соединяются в нем с сухим, деловым звучанием документов того времени, произносимых за кадром диктором. В итоге зритель погружается в «сонную стихию», чтобы сжиться с ней, ощутить «домашнюю» близость, сопричастность к этим людям; а благодаря дикторскому тексту он вновь и вновь обретает ту необходимую дистанцию по отношению к ним же, чтобы трезво судить о том страшном, что, сами того не подозревая, несут в себе эти смиренные бедняки. Так авторская точка зрения на событие, показываемое на экране, возникает на пересечении двух разных — эмоционального и анализирующего — начал. Авторы смотрят на своих героев с трезвым сознанием, что то трогательно-наивное начало, которое в них заложено, не может не обернуться и действительно оборачивается рабским угодничеством перед «всемогуществом» государственного правопорядка и авторитетом власть предержащих.

Фолькер Шлендорф. Конечно, каждая из картин, созданных молодыми западногерманскими режиссерами, взятая в отдельности, еще не отражает состояния нашего общества в целом, не вбирает всех его проблем. Но все наши картины, взятые как некое целое, как мне кажется, отражают общее направление протекающих в нем процессов.

В то же время всем нам ясно, что национальное кино ФРГ, как и любое другое кино, ставящее перед собой задачу воздействия на жизнь в сторону ее улучшения, может выполнить свою функцию только в том случае, если будет говорить о действительно серьезных, ключевых и наболевших вопросах. К сожалению, кинофирмы в ФРГ предпочитают товар, имеющий спрос на буржуазном рынке. Им нет дела до роста национального самосознания, обусловленного необходимостью развития страны по демократическому пути и вытравления из умов и душ людей представлений, восходящих к черной поре нацизма.

Отовсюду

Болгария

Идут съемки фильма «Иван Кондарев». В основе сценария — одноименный роман известного писателя Эмилиана Станева. Если не считать оригинального сценария «Тихим вечером», по которому еще в пятидесятые годы поставил фильм Борислав Шаралиев, это будет второе обращение кинематографистов к произведениям Станева. Первое из них было заметным явлением в болгарском кинематографе: в 1964 году повесть Станева «Похититель перепиков» перенес на экран постановщик-дебютант Выло Радев, ныне один из ведущих болгарских кинорежиссеров.

В отличие от горькой поэзии и камерности «Похитителя», «Иван Кондарев» — «многолюдный» роман эпического склада. И еще одно отличие представляется существенным. Хотя оба произведения связаны с определенными историческими событиями, пережитыми страной, в «Похитителе перепиков» первая мировая война оказывается лишь фоном, оттеняющим и только отчасти определяющим взаимоотношения героев, в то время как в «Иване Кондареве» Сентябрьское восстание 1923 года является основной и главной реальностью сюжета. Подобная направленность произведения определяет и его «многолюдность» — писателю необходимо нарисовать широкую картину общества в его отношении к восстанию. Многочисленные герои романа являются представителями определенных социальных прослоек и воплощают собой присущие им качества. Ставит «Ивана Кондарева» режиссер Никола Корабов, обладающий немалым опытом в перелесении на экран литературных произведений: он является автором кинематографической версии классического романа Димитра Димова «Табак».

●

Новый фильм Бориславa Шаралиева, автора фильмов «Прощайте, друзья!» и «Необходимый грешник», называется «Ожидание» Это, по существу, «фильм в фильме»: репортаж о том, как группа телевизионных работников снимает репортаж о возвращении рыболовного траулера из дальнего рейса. Речь в «Ожидании» идет о позиции художника, долг которого — искать истину о человеке и времени, а не довольствоваться внешней обрисовкой событий. Автор сценария — Атанас Ценев, в содружестве с которым Борислав Шаралиев написал сценарий фильма «Прощайте, друзья!».

●

Бинка Желязкова — постановщик известной картины «Как молоды мы были» — снова на съемочной площадке. Ее новая работа называется «Последнее слово», и так же как режиссерский дебют Желязковой, повествует о годах Сопротивления, о времени антифашистской борьбы.

Главные герои фильма — женщины, заключенные монархо-фашистской тюрьмы, приговоренные к смерти. Как и прежде, Желязкова стремится раскрыть в «Последнем слове» тему нравственного величия, духовной доблести борцов с фашизмом. Люди, до последней минуты жизни оставшиеся несломленными, сохранившие верность своим идеалам, люди простые и необыкновенные,— таковы персонажи нового фильма Бинки Желязковой.

Демократическая Республика Вьетнам

В Ханое состоялся II Вьетнамский кинофестиваль. Проведение его было приурочено к 26-й годовщине со дня подписания президентом Хо Ши Мином декрета о создании государственного органа, ведающего кинематографией ДРВ. На фестивале демонстрировались документальные и полнометражные художественные ленты, созданные в период между 1969 и 1972 годами.

Италия

Список произведений политического кино пополнился еще одним интересным фильмом — на экраны Рима вышла сатирическая комедия «Хотим полковников», поставленная Марио Моничелли (в нашей стране с успехом шла картина «Полицейские и воры», созданная им много лет назад вместе со Стено). «Хотим полковников» — это гротеск, политический памфлет, по определению самого режиссера. В фильме рассказывается о том, как группа отставных военных, бывших фашистов, под руководством некоего депутата, представляющего крайние правые силы, попыталась осуществить в Италии государственный переворот, с целью привести к власти «полковников» , как в Греции. Но переворот этот, к счастью, был организован «по-итальянски», то есть очень несерьезно, его участники оказались ни на что не способными, и дело кончилось ничем... Однако стоящие за спиной комичных «заговорщиков» далеко не комичные, а вполне «серьезные» реакционные политиканы использовали ситуацию для нового наступления на демократию в стране... Так, в форме остроумной комедии Моничелли призывает итальянских зрителей к бдительности против правых сил, против всех тех, кто хотел бы видеть у власти в Италии «полковников». Моничелли говорит в своих интервью о том, что «выступления крайне правых и фашистских элементов в Италии таят в себе реальную опасность: за ними стоит... более серьезная угроза». В картине «Хотим полковников» в роли главаря заговорщиков — популярнейший комедийный актер Уго Тоньяцци. Авторы сценария — известный дуэт кинодраматургов Аджже и Скарпелли.

США

После того как фильм «Крестный отец» с Марлоном Брандо в главной роли с огромным успехом прошел

во многих странах, побив при этом все рекорды сборов, режиссер Фрэнсис Форд Коппола приступил к постановке фильма «Крестный отец номер два». В этом фильме снимается восемнадцатилетняя уроженка Сицилии Марина Коффа, дебютировавшая в фильме Альберто Латтуады «Паранойя».

●

Режиссер Боб Фосс, получивший широкую известность после поставленного им фильма «Кабаре», дебютировал в качестве актера в мюзикле по повести Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Режиссер картины — Стэнли Донен, авторы музыки — композиторы Лернер и Лоу.

Франция

На французский экран вышел фильм «Дело Доминичи», поставленный режиссером Клодом Бернаром Обером. Это уголовная история, в основе которой лежат подлинные факты, наделавшие много шума во французской печати в 1952 году. В течение трех лет продолжалось полицейское расследование убийства семьи английских туристов, и подозрения пали на семейство Доминичи, в частности, на его «патриарха» Гастона. Интерес зрителей и печати привлечен к этому фильму главным образом потому, что роль Гастона играет в нем Жан Габен.

●

Режиссер Луис Бунюэль и его последний фильм «Скромное обаяние буржуазии», снятый во Франции, удостоены ежегодной премии «Национальной ассоциации критиков», присуждаемой лучшему режиссеру и лучшему фильму года двадцатью тремя американскими кинокритиками, представляющими такое же число газет Соединенных Штатов.

●

Для Анни Жирардо 1972 год в творческом отношении был насыщенным. Сейчас в Париже демонстрируется новая картина с участием этой актрисы — «Шоковая терапия» режиссера Алена Жессюа, где она играет роль пациентки медицинского института, раскрывающей преступные эксперименты врача клиники, роль которого исполняет Ален Делон.

В планы Анни Жирардо входит создание собственной кинокомпании под названием «Жирза». «Это позволит мне делать фильмы, которые меня интересуют,— заявила Жирардо корреспонденту газеты «Франс-суар», — где мне не придется играть роли, вроде тех, которые мне раньше навязывали. Кроме того, я намерена оказывать поддержку молодым постановщикам, которые любят свою профессию так же страстно, как и я». Возможно, первой продукцией «Жирза» будет комедийная лента.

Чили

Как передают из Сантьяго-де-Чили, здесь в торжественной обстановке подписано Соглашение о сотрудничестве в области кинематографии между Кубой и Чили. От имени государственной кинопроизводственной и прокатной организации «Чиле-Филмс» его подписал президент Мигель Литтин и от имени Кубинского института киноискусства и кинематографической промышленности (ИКАИК) его президент Альфредо Гевара. Соглашение ставит своей целью упрочить связи между кинематографистами обеих стран и способствовать расширению обмена между ними художественными, хроникально-документальными и мультипликационными фильмами. Импорт фильмов в обеих странах взаимно освобождается от таможенных налогов и сборов, причем чилийским фильмам на Кубе и кубинским в Чили предоставляются права наибольшего благоприятствования.

Югославия

По сообщениям печати, кинорежиссер Душан Макавеев, снискавший скандальную известность на Западе своим последним фильмом «В. Р.: Мистерия организма», решением парторганизации белградских кинематографистов, принятым после закрытого просмотра этого фильма, исключен из рядов Союза коммунистов Югославии. Демонстрация этой антисоциалистической ленты запрещена в Югославии. Против Макавеева возбуждено судебное дело: ветераны Сопротивления привлекли его к ответственности также за оскорбительные высказывания о героях антифашистской борьбы, содержавшиеся в его интервью одной западногерманской газете.

искусство КИНО искусство

Сценарий

Самый жаркий месяц

Г. Бокарев, Ю. Карасик

«Самый жаркий месяц». Виктор—Л. Дьячков, Федор—Б. Юрченко

Большой самолет, устало покачивая плоскостями, шел над белыми разливами облаков. Это был не роскошный курортный лайнер, а самолет-трудяга, и пассажиры, тесно набившиеся в его пухлое брюхо, были в большинстве своем такими же: в обычной непраздничной одежде, частью дремавшие, частью поглядывающие в окна.

Во втором от прохода кресле, между усатым человеком в тюбетейке и полной женщиной с ребенком, сидел парень лет двадцати шести.

Это был Виктор Лагутин. Он изредка поглядывал на окружающих. Иногда в окно.

За окном громоздились целые вавилоны из напоенных солнцем облаков. Где-то на горизонте они превращались в мрачные сказочные замки. Иногда края их проносились совсем рядом, тогда винты самолета, сеющие вокруг равнодушный гул, разносили их в клочья.

Крыло самолета поползло вверх. Все потянулись к окнам.

Виктор тоже. Он увидел тускло блестевшую, словно чешуйчатую, спину моря, желтые солнечные блики на нем. Потом показался пологий извилистый берег, маленькая гавань, у самого причала которой стояли, взметнув к небу могучие суставы трубопроводов, черные тела домен.

За домнами толпились плоские коробки цехов, перемежаемые целым частоколом заводских труб. Завод этот не был ни очень большим, ни очень маленьким: таких в стране насчитывается не один десяток.

Самолет проскользнул над ним и пошел на посадку.

И вот уже Виктор едет в полупустом троллейбусе по вечерним улицам города. Они так прокалены июльским солнцем, что до сих пор асфальт и стены домов истекают жаром. Окна в троллейбусе были открыты. Виктор видел широкие светлые проспекты и узенькие тенистые улицы, сады за низенькими заборами, силуэты домен, которые в этом небольшом городе видны отовсюду.

А еще он слышал негромкую музыку вечерних шумов и звуков. И словно бы из смены коротких будничных картин жизни города и его голосов возникают стихи-песня:

Никогда,
Никогда,
Никогда,
Не бывало такого июля,
Никогда ни земля, ни вода,
Ни амбары, ни хлевы, ни ульи
Не бывали такими еще,
И таким никогда не бывало
Это солнце, и так горячо
Толщу вечных мерзлот не гревало.
Не бывала
Вот так никогда
Степь в смерчи пылевые одета
Ни в какие
Былые года
Не умело горячее лето
Так искусно над нами возвесть
Облаков вавилонские башни.

Но летит
Из Исландии весть:
Обнажились там старые пашни.
Лет семьсот под корой ледяной
Прозябали те земли незримо.
Жизнь вернул им не то чтобы зной,
А сырое дыханье Гольфстрима.
И теперь
Ото льда —
Ни следа,
Вековые разбиты оковы!

Вот и вздумай сказать:
Никогда,
Никогда не бывало такого!
И дыхание талого льда
До меня долетает с заката,
Значит, нет никаких
Никогда,
Есть когда-нибудь
Или когда-то.
Это так!
Но какое-то но
Существует и существовало...
Знаю:
Скоро случиться должно —
Что еще никогда не бывало! *

— Улица Красных Зорь,— объявил кондуктор.

Троллейбус остановился. Виктор вышел. Глядя на номера домов, прошел вдоль улицы, остановился у аккуратного двухэтажного домика. Еще раз сверил номер, поднялся по ступенькам крыльца и, отразившись в стеклянной вывеске «Общежитие», вошел внутрь.

— Так это же у тебя вызов, а мне направление надо! — объясняла женщина, сидевшая в вестибюле общежития.— Бумажка такая, понимаешь?

Виктор терпеливо слушал.

— Но ведь я же на ваш завод приехал,— сказал он.

* Здесь и дальше стихи Л. Мартынова

— Так я ж понимаю! Только не могу... Порядок такой.

В вестибюле было сумрачно. Мимо то и дело проходили молодые парни. Но на Виктора никто не обращал внимания.

— У вас телефоны заводоуправления есть? — спросил Виктор.

Женщина начала копаться в ящике, не переставая добродушно ворчать:

— И что ты за человек? Какие сейчас телефоны? Десятый час...

— Слушай! — сказал Виктору проходивший мимо парень, примерно одних лет с ним.— Чего ты к ней вяжешься? Она человек маленький, порядков не устанавливает.

— Ты, по-моему, торопишься, — сказал Виктор,— смотри, не опоздай...

Женщина подала Виктору справочник.

— А ты, Петя, иди, без тебя разберемся.

Но парень не ушел.

— Можно позвонить? — спросил у женщины Виктор.

— Только недолго...

Виктор набрал номер.

— Мне дежурного по заводу. Здравствуйте, с вами говорит Лагутин... Я вам телеграмму посылал... Нет, не из Москвы... Из Свердловска... Да, эта самая... На работу в мартен. Подручным. Почему же я должен ночевать на вокзале? Если я вам не нужен, зачем было посылать вызов?.. Я понимаю, что не вы, но ведь ваш завод?

Женщина вздохнула. Петька с интересом слушал.

— Хорошо,— спокойно сказал Виктор,— тогда дайте, пожалуйста, номер телефона директора. Понимаю. Я и прошу не служебный, а домашний... Почему же хамство? Если он не умеет заставить подчиненных выполнять их обязанности...

— Силен! — ахнул Петька.

— Хорошо, передаю,— сказал Виктор и протянул трубку женщине,— вас...

— Але! — закричала она.— А кто это говорит? Хорошо!

В общежитии был порядок: женщина, положив трубку, записала что-то в журнале и сказала Виктору:

— Теперь другое дело! Только куда ж я тебя дену? В коридорчике пока придется...

— Ладно, Матвеевна! — вмешался вдруг Петька,— давай его ко мне. Жора мой в колхоз уехал, так что устроимся...

И обратился к Виктору:

— Что ж ты сразу не сказал, что в мартен? Давно бы договорились... Давай знакомиться, что ли? Петька. Хромов.

Виктор пожал его руку.

— Виктор... Лагутин.

— Ну, с приездом! — сказал Петька и поднял стакан.

Они сидели за столом в обычной комнате обычного общежития.

Чокнулись.

Петька выпил, Виктор отставил свой стакан.

— Ты чего это? Не пьешь, что ли?

— В общем, нет...

— Доктора не велят или сознательность не позволяет?

— Когда как...

— Ладно! Я по натуре демократ... Сколько ты в подручных ходил?

— Три года...

— Значит, грамотный... А какой разряд?

— Седьмой.

— А чего на седьмом закис? Ленив, что ли?

— Я не подряд работал. Получалось с перерывами.

— Выгоняли?

— Да нет. По собственному.

— Искал, где глубже?

— Учился я. В институте.

— А теперь?

— Теперь кончил...

— Вон оно как... Ученье, оно, конечно, свет... Только у нас все инженеры не по одному году на рабочих точках трубят. С третьего подручного начинают.

— Не только у вас, во всех мартенах так.

Петька откинулся на спинку стула.

— А я вот, скажем, после десятого класса в цех пришел. Прямо с улицы. Через два года — первый подручный. Сто — в аванс, сто пятьдесят — в расчет. Не меньше, чем начальник смены. Так что никаких стимулов

я в этих ученых делах не вижу. Ни моральных, ни материальных.

— Все правильно...

— А тогда какой смысл? Или, может, ты в начальники собрался?

— А что, нельзя?

— Веселый ты мужик...

— Веселый...

— Ну, давай! Давай! Двигай! Только с них же, с начальников, за все спрос. И за чужие грехи воздаяние. А я за одного себя ответчик. Так что голова у меня только с похмелья болит...

Петька налил в свой стакан.

— За то, чтоб в большие начальники тебе выйти. И не пожалеть...

29 июня, понедельник

Сквозь клубы бурого дыма — россыпи искр и огненный поток расплавленного чугуна, льющегося из ковша в мартеновскую печь.

И вот уже перед нами — громада ковша над цехом, и вот уже весь цех с его двенадцатью мартенами. В глухом гуле печей, в напряженных позах и лицах людей чувствуется, что эта смена — не из легких.

А над всем этим звучит голос диспетчера:

— От третьей — на себя, от четвертой — к миксеру! Машинист электровоза, от четвертой — к миксеру!... Товарищ Токмаков, зайдите к начальнику цеха! Токмакова — к начальнику цеха!...

У пульта — дежурный диспетчер и Зоя, помощник диспетчера. Диспетчер щелкнул тумблером. Сказал Зое:

— На шестой пусть начинают завалку...

Снова сказал в микрофон:

— Разливка! Ковши к восьмой! Ковши к восьмой!

Зоя — по телефону:

— Шихтовой! Шихту на шестую!..

Зазвонил другой телефон. Зоя ответила:

— Помощник диспетчера Морозова слушает... Коля, тебя...

— Слушаю... Хорошо... Иду...— сказал Коля и вышел.

Зоя сквозь стекло внимательно оглядела цех. Все шло нормально. На шкале прибора со стуком появились данные очередной пробы. Зоя почти машинально глянула на них, потом — в журнал. Захлопнула его. Отложила. Посмотрела на часы. Щелкнула тумблером, сказала в микрофон:

— Подручный четвертой Хромов, к телефону!

— Хромов, к телефону! — неслось над цехом.

На четвертой печи, где работали Петька и Виктор, шла заправка. Они и еще один подручный поочередно подходили к печи, широко взмахивали лопатами, отправляя в ее дышащие жаром окна порции заправочного состава. Со стороны это походило на схватку и на танец одновременно. Бросок — отход, подход — бросок.

— Подручный четвертой Хромов, к телефону! — звал Зоин голос.

— Петя, тебя,— сказал третий подручный Федор.

— Слышу...

Все трое продолжали бросать.

Петька, прикрыв лицо рукавом, придирчиво осмотрел нутро печи.

— Порядок.

Он бросил лопату. Подошел к пульту, где стоял сталевар Сартаков Семен Антонович. Снял трубку.

— Хромов... Ну? Ну... Прямо сейчас? Погоди.

Петька глянул на Сартакова. Тот кивнул.

— Заодно папирос купи.

Петька сказал в трубку.

— Иду...

Виктор подметал рабочую площадку. К нему подошел молодой инженер Кравченко.

— Витя! Ты нам форсунку снять не поможешь? Вдвоем не с руки.

Виктор, чуть поколебавшись, подошел к Сартакову.

— Семен Антонович! Я отойду минут на десять?

— Ну, отойди. Минут на десять.

Виктор ушел.

— А ты чего стоишь? — спросил Сартаков у Федора,— иди и ты.

— Куда?

— Я не знаю!.. Сейчас все деловые... Образованные... Иди...

У соседней печи, глядя сквозь очки в ее белое от жара нутро, стояли Саша Лукьянов и сталевар.

— Ну, к восьми ты хотя бы выпустишь? — спросил Саша.

— Постараюсь... Ну, что мне, самому в нее залезть?

Они снова глянули в печь.

— А чего мы гоним, Лукьяныч! — спросил сталевар,— у нас вроде план в порядке... опять соседи зашиваются?

Саша махнул рукой и направился к печи Сартакова.

— Что там у них? — спросил Сартаков у Саши, когда тот подошел.

— К восьми не сварят... Печь ни черта не тянет.

— Еще месяц такой работы, и наша тянуть не будет.

— Ну вы-то пока справляетесь.

— Вот именно что справляемся.

— А новый подручный где? — спросил Саша.

— К ученым потопал...

— Ну, а вообще он как?

— Не пожалуюсь. Дело знает. И не сачок.

— А помнишь, каким приветом ты его встретил?

Сартаков помолчал и сказал неожиданно резко:

— Моя бы воля, я бы и сейчас его отдал. Первому охотнику, какой найдется...

— Что так?

— Да так! Не люблю я его, и весь сказ! И хоть ты тресни — любить не буду... Темный он какой-то... А главное — временный он тут. Покрутится у печки с полгода — и в верха. Зато потом всю жизнь себя рабочим классом звать будет... Одним словом, умник номер два.

— А кто же номер один?

— Да есть...

Подошла девушка лет двадцати — секретарь начальника цеха Галя.

— Александр Яковлевич! Вас к начальнику...

Саша кивнул, но девушка не уходила.

— Зачем же было самой идти? — сказал Саша.— Можно было бы и по телефону.

— Я думала, так лучше.

— Скажите: сейчас приду...

— Хорошо...

Галя ушла.

— А чего ты, Саша, ко мне со студентом этим липнешь? — спросил Сартаков.— Родственник он тебе, что ли?

— Учились вместе.

Зоя и Петька стояли на мостике, повисшем между цехом и миксерным отделением.

— Ты в парке сегодня будешь? — спросила Зоя.

— А что?

— Ты меня домой не проводишь?

— За этим и звала?

— Тебе что, трудно?

— А этот, твой?

— Я же тебя прошу...

— Все?

— Ты что, торопишься?

— Смена же!..

Зоя глянула в сторону миксерной. Возмущенно зажестикулировала.

— Ну что они делают? — бросила она Петьке.

Ей ответили тоже жестами. Часть состава с ковшами, полными жидкого чугуна, тронулась.

— Правильно делают, — сказала Зоя. — Молодцы.

И снова обратилась к Петьке.

— Мы Катю в субботу в отпуск провожаем. Придешь?

— Подумаю.

— И квартиранта своего веди. Как его? Виктор, кажется?

— Это зачем?

— Для компании...

...Из двери диспетчерской выглянул Коля.

— Зоя! Директор в цехе...

— Ну, иди,— сказала Зоя Петьке.— В обед поговорим...

Диспетчер Коля глядел в цех и, пощелкивая тумблерами, негромко говорил в микрофон:

— Шихтовый двор! Сережа в цехе! Сережа в цехе! Разливка! Сережа в цехе! Умойтесь...

Зоя заняла свое место.

И тоже сказала в свой микрофон:

— Двор изложниц! Внимание! Директор в цехе! Директор в цехе!

По цеху в сопровождении небольшой группы людей шел высокий седой мужчина. Это и был директор завода Сергей Алексеевич Ратомский.

— Сколько у вас тяжеловеса? — спросил Сергей Алексеевич у начальника цеха Кузьмина.

— Последний добираем,—ответил Кузьмин.

— Сергей Алексеевич! — не выдержал Саша.— Что мы, подрядились, что ли? Соседи, соседи! И в прошлом квартале нас из-за них трясло! Когда же это кончится?

— Кончится — сразу скажу. Это я тебе обещаю...

— Зря обещаете, Сергей Алексеевич! — сказал один из его спутников, мужчина лет тридцати пяти.— Никогда это не кончится!

— Слушай, парторг! Ты что мне кадры здесь расхолаживаешь? Мы с тобой зачем сюда пришли?

— Мобилизовывать!

Судя по тому, как разговаривали эти двое, чувствовалось, что они уважают и даже любят друг друга, хотя соглашаются реже, чем спорят.

— Ну? Соседям помогать надо! Если ты, конечно, друг, товарищ и брат.

— На юридическом языке это называется не помощь, а соучастие...

Ратомский улыбнулся. А парторг, его звали Федор Артемьевич, увидев проходившего мимо пожилого рабочего, окликнул его.

— Тимофей Игнатьевич! На два слова...

Потом сказал Ратомскому:

— Ну, я пошел. Мобилизовывать. В том смысле, чтоб они печи поберегли, а то еще один такой квартал — и цех совсем без печей останется.

Парторг ушел. Ратомский спросил у Кузьмина:

— Кстати, что с шестой печью?

— К двадцатому не закончим,— сказал Кузьмин,— мы же сами все графики сорвали... а тут еще жара эта...

— Где Корниенко? — Ратомский оглянулся.— Корниенко, ты где?

Из-за спины Кузьмина появился пожилой мужчина в ватнике.

— Ты что там прячешься? — сказал Ратомский.— Печь должна быть готова к двадцатому.

— Жарко,— сказал Корниенко.— Люди буквально с ног валятся.

— Ангелочек мой, за сорок лет я еще ни разу не помню, чтобы у нас летом было холодно. Всегда жарко, что делать? Людьми поможем, деньгами поможем. К двадцатому печь должна быть готова.

— Будем стараться, Сергей Алексеевич, но к двадцатому никак не получится.

— Это хорошо,— сказал Ратомский.— Ты, конечно, старайся, но мне ведь не старания твои нужны, а печь. Это ты понимаешь?

— Трудно, Сергей Алексеевич.

— А я разве говорю, что легко? Трудно!

— К концу месяца закончим.

— К какому числу?

— К двадцатому...

— Ну, тогда все в порядке. Никаких противоречий между тобой и директором нет. Полное единодушие.

Так, беседуя, они подошли к четвертой печи, где работал Виктор.

— Дайте-ка журнал,— сказал Ратомский.

Петька, стоявший к пульту ближе всех, взял журнал, передал Виктору, тот — Саше, а Саша — Ратомскому. Но едва Ратомский открыл журнал, как к нему подбежал чем-то взволнованный мужчина.

— Сергей Алексеевич! Надо срочно позвонить Анфиногенову!

— Погоди ты со своим Анфиногеновым! — сказал Кузьмин.

— Да мы завтра кислоту со станции не вывезем! Сергей Алексеевич! Попросите у него машин десять-двенадцать...

— Где твои машины? — спросил Ратомский.

— Там запчастей же нет! Я уже три телеграммы на автозавод послал! У нас половина машин стоит...

— Вы видите этого человека? Начальник отдела снабжения нашего завода. Полстраны ездит на рамах из нашей балки, а у него нет запчастей! Сколько ты по этому поводу послал телеграмм?

— Три...

— Николай Иванович, пошлите еще одну, четвертую... На автозавод. Копия — министерство, Гоцеридзе. Напишите так: по непредвиденным обстоятельствам — кто же мог предвидеть, что у меня такой деликатный помощник по снабжению! — по непредвиденным обстоятельствам отгрузку автозаводу балки сорок на сорок вынужден задержать... Завтра утром ты получишь телеграмму из Москвы, а вечером — запчасти с автозавода... А кислоту все-таки вывези сегодня. На чем хочешь. Понял?

Бегло просмотрев журнал, Ратомский сказал Кузьмину и Саше:

— Тяжеловеса я вам подброшу. Минут по двадцать на каждой плавке доберете — и выкрутимся... Ну, пошли, поглядим, что у вас на разливке делается.

Сзади кто-то спросил:

— Сергей Алексеевич! Отгрузку балки автозаводу задержать?

— Зачем? Отгружайте в срок... Обрадовались!

Все ушли.

Петька, заметив, что Виктор провожает Ратомского взглядом, улыбнулся.

— Приглядываешься?

Виктор не ответил.

—Правильно делаешь! Сережа у нас герой! Между прочим, социалистического труда.

Отрывисто стучит телетайп:

Сводка за 29 июня

Чугун	4972	тонны
Сталь	2466	тонн
Прокат	2013	тонн

1 июля, воскресенье

Обласканную ярким утренним солнцем степь перечеркивало стремительно прямое шоссе, по которому катили нанизанные на него бусинки — автомашины.

Шли среди них и новые «Жигули». Веселый, посвежевший Саша вел машину с лихой небрежностью гордого своим мастерством любителя. Рядом сидел Виктор.

В кабину вваливался теплый степной ветер, трепал их волосы и надувал ослепительно белые рубашки.

— Хорошо! — сказал Саша.— Есть же люди, которые вот это все каждый день созерцают... А тут месяцами другого неба, кроме цеховой крыши, не видишь... Потому, наверное, черная металлургия черной и называется...

— А в цветной что? Все по-другому?

— Не знаю. Не служил,— сказал Саша и после паузы добавил: — А вообще-то цех у нас нормальный. Ты просто попал неудачно, конец квартала! А тут еще соседи. Зато доказали! А? Сережа довольный ходит. Два дня, говорит, чтоб я тебя в цехе не видел! Иди, отсыпайся! Три тысячи тонн сверх плана!

— Молодцы!

— А что, нет?

— Я и говорю: молодцы!

— Конечно, печи подзагнали немного...

— И начальника цеха на бюллетень отправили,— усмехнулся Виктор.

— Это да... У Кузьмина вообще с сердцем неважно... Пятьдесят семь лет...

— У нас на планете средняя продолжительность жизни семьдесят лет. Я имею в виду промышленно развитые страны.

— Старик, наш цех на другой планете.

Дорога теперь шла вдоль моря.

— Зря ты, между прочим, мастером не пошел,— сказал Саша.

— Чего это ты вспомнил?

— Кузьмин опять спрашивал... Может, согласишься? Принципы не позволяют?

— При чем здесь принципы? Газовое хозяйство — это все-таки сбоку, а я на прямое производство хочу, вот и все.

— Во всяком случае учти: подручный — это всерьез и надолго, и тут уж я тебе ничем помочь не смогу.

— Имею вопрос. Ты с чего начинал?

— Ну, с подручного.

— Больше вопросов не имею.

Пляж находился неподалеку от завода, и отсюда казалось, что заводские корпуса и трубы вырастают прямо из моря.

Они подошли к одной из компаний. На песке лежали двое парней лет тридцати, чуть поодаль, на пестрой махровой простыне, загорали две девушки.

Рядом копался в песке малыш лет четырех.

— Привет! — сказал Саша, подойдя к компании.

— А мы уж думали ты нас не найдешь,— ответил один из парней.

— Знакомьтесь. Это — Витя...— и Саша добавил, обращаясь к ребятам: — В преферанс не играет.

— Научим! — сказал один из ребят.

— Таня.

— Лена.

— Гриша.

— Алексей.

— Коллеги! — сказал Виктору Саша.— Это вот наша надежда черной металлургии, ее будущий главный теоретик,— и Саша указал на Гришу.— А это...— он указал на Алексея,— на этого типа я советую тебе обратить самое пристальное внимание... Сколько вы в этом квартале недодали? — спросил Саша у Алексея.

— Три тысячи тонн,— безмятежно ответил тот.

— А кто их за вас сделал?

— Конечно, вы!

— Начальник смены конверторного цеха завода имени Петровского,— сказал Виктору Саша.— В просторечье именуемый соседом... Прошу любить и жаловать!

— Кто это? — спросила негромко Лена.

— Сашин товарищ, — ответила Таня. — Учились вместе.

Лена кивнула.

— Вова! Вова! Вернись! — крикнула Таня и побежала за сыном к воде.

А в мужской компании продолжалась беседа.

— Ему ведь наплевать, что мы без печей останемся,— говорил Саша.— Мы же скоро свой план валить начнем!

— А вы старайтесь, работайте. Проявляйте энтузиазм,— сказал Алексей,— вы же — герои, а мы — бедные родственники.

— Да вы должны нам в ноги кланяться! Посмотрел бы я на тебя, если бы область из-за вас план завалила! — горячился Саша.

— Ну и что бы было?— ответил Виктор.— Во всяком случае, хоть разобрались бы, что к чему. А то как в больнице. Средняя температура больного. Один умер, у двоих — за сорок. А в среднем — тридцать шесть и шесть...

Лена подняла голову и почему-то сняла листик, прикрывавший нос от солнца.

— Ты всегда такой храбрый? Или только по воскресеньям? — спросил Саша.

— Иногда и по средам,— ответил ему Виктор.

Мимо прошла Галя.

— Здравствуйте, Алексей Сергеевич,— сказала она.

Саша проводил ее взглядом.

— На уровне мировых стандартов! — сказал Саша.

— Возьми и женись,— сказал Алексей.

— Я бы, может, и женился. Да ведь прежде, чем жениться, как водится, ухаживать надо!

— Ну и мужик нынче пошел! — сказал Алексей.— За что только нас женщины любят... Лена! — крикнул он. — За что вы нас любите?

— За неимением лучших,— сказала Лена и снова уткнулась в книгу.

Гриша пристально и внимательно посмотрел на нее.

— Ладно,— сказал он,— пошли купаться.

Откуда-то прилетел мяч. Гриша отбил его и встал.

— Иди,— сказал Саша.

— Вот жизнь! — усмехнулся Алексей, кивнув на Гришу.

— Завидуешь? — спросил Гриша.— И правильно. Я вам давно говорю: идите к нам в институт, мы через год бы от Захарова отделились, и была бы у нас своя лаборатория, собственная... Лена! Пошли окунемся... Мне уже ехать пора...

— Не хочется. Я еще полежу.

Гриша ушел.

— А может, и в самом деле в институт податься? — сказал Алексей.— Вон Юрка Сахаров приезжал. Поглупел, говорит, ты, Леша. И вообще опустился. А я и сам чувствую, что скис... Я, когда у печи стоял, лучше себя чувствовал. По крайней мере знал, за что отвечаю.

Снова прилетел мяч. Виктор отбил его. Повернулся к Алексею.

— И голова у тебя болела только с похмелья...

Лена видела, как Виктор подошел к играющим, встал в круг. А потом мяч подкатился к ней. Она отряхнула его от песка, кинула в круг и пошла туда же. Едва мяч попал к Виктору, он дал пас Лене. Лена отбила мяч. Вдруг какой-то крепыш забрал его:

— Извините, ребята, мы уходим.

Все как-то мгновенно разошлись. Виктор и Лена остались одни.

Стоп-кадр. Виктор смотрит на Лену.

Стоп-кадр. Смотрит на Виктора Лена.

Стоп-кадр. Виктор.

Стоп-кадр. Лена.

На эти и последующие несколько кадров ложатся стихи-песня.

Событие
Свершилось.
Но разум
Его не освоил еще,
Оно еще пылким рассказом
Не хлынуло с уст горячо.
Его оценить беспристрастно
Мгновенья еще не пришли,
Но все-таки
Все было ясно
По виду небес и земли,
По грому,
По вспугнутым птицам,
По пыли, готовой осесть.
И разве что только по лицам
Нельзя было это прочесть!

Потом они вместе со всей компанией ехали в переполненных «Жигулях». Потом стояли в очереди у кафе «Космос», и хотя вокруг было множество людей, они никого не видели и не слышали.

Потом Лена с кем-то танцевала, а Виктор оставался за столиком, но видели они только друг друга.

Потом всей компанией они сидели у Алексея и Тани...

Несколько человек и среди них Лена расположились на кухне и под гитару пели одну из тех полубессмысленных, но что-то говорящих сердцу песен, которые называются «туристскими». В песне рассказывалось о каком-то странном трамвае, который всегда ездил один, без прицепа, и очень был этим доволен... Лена тоже пела.

Сквозь раскрытую дверь она видела Виктора. Он сидел в комнате, у стола, рядом с ним сидели два незнакомых нам молодых человека, которые, видимо, только что пришли и с аппетитом ели...

— Я не хочу сказать ничего плохого,— говорил слегка подвыпивший Саша.— Но ты, Витя, видишь всех нас как бы со стороны. Ты можешь сказать честно, только честно... очень мы все скучные?

— Вопрос поставлен некорректно,— вмешался один из опоздавших, не переставая жевать.— Что значит все? Я не могу согласиться, что ты скучный. Ты молодой, растущий инженер, заместитель начальника цеха.

— Ну хорошо, ты не можешь,— перебил его Саша,— но я-то знаю, что я скучный, скучный, растущий молодой инженер...

— А может быть, ты просто сдался? — спросил Виктор.

Саша посмотрел на Лагутина.

— А знаешь, может быть...—сказал он после паузы.

— Вопрос опять поставлен некорректно,— сказал все тот же опоздавший.— Что значит сдался? В чем сдался?

— Не мешай... — сказал Саша. — Я его понимаю. Очень хорошо понимаю. Существует целая теория решения некорректно поставленных задач. В частности, метод Ткаченко.

— Метод Ткаченко касается вопросов науки. Ты же имеешь в виду вопросы нравствен-

ные, где некорректная постановка принципиально недопустима...

А на кухне все пели о трамвае, о странном трамвае, который всегда ездил без прицепа.

Потом Виктор провожал Лену через весь город. Они шли пустынными предрассветными улицами, шли вдоль берега моря.

Когда они остановились около дома Лены, уже светало.

— Пойду,— сказала Лена.

Но не ушла. Внимательно посмотрела на Виктора.

— До свидания...

— Я позвоню вам?

Лена покачала головой.

— Может быть, я сама позвоню...

Отрывисто стучит телетайп:

Сводка за 1 июля

Чугун	4082	тонны
Сталь	2328	тонн
Прокат	2918	тонн

16 июля, понедельник

Петька и Виктор, с еще мокрыми после душа волосами, стоят у стола председателя цехкома, который кричит в телефонную трубку:

— У вас дети есть? Дети, говорю, у вас есть?! Ну, слава богу! Тридцать комплектов: наволочки, подушки, одеяла...

Он положил трубку, сказал какой-то женщине:

— Давай езжай! Если что, сразу звони... Что у вас?

— Насчет жилья,— сказал Петька, протягивая бумагу.

— Какого жилья? — испугался председатель цехкома.

— Да насчет общежития...

— А-а... А там места есть?

— В мою комнату... Жора мой женился. Ушел.

— А ты когда женишься?

— Квартиру дашь?

— Женись. Подумаем.

— А мне можно? — спросил Виктор.

— Что?

— Жениться.

— Да ну вас!

Вошел мужчина.

— Трофимыч! Ты меня звал?

Предцехкома недоуменно глянул на вошедшего.

— Звал... А вот зачем? Ах, да!

Он взял какой-то список, глянул в него, потом — в настольный календарь.

— Сегодня у нас какое? Семнадцатое? Точно! Семнадцатое! Сундуков... Сундуков Прокофий Филиппович... Видишь, какое дело: сегодня одному из наших пенсионеров семьдесят исполняется. Надо его поздравить. Грамоту вручишь, подарок преподнесешь... Тебе ведь тоже когда-нибудь будет семьдесят!

— Не могу, Трофимыч! Сегодня — никак!

— Ну что у тебя? Что?

— Не могу...

— Ладно... Иди...

— Иван Григорьевич! — обратился он к сидевшему в кабинете мужчине,— может, ты сходишь?

— У меня же профактив.

— Петя, сходи, а?

— Ну вот, опять Петя!

— Да это вроде рядом. В твоем районе. Солнечная, семнадцать...

— Хорошенькое рядом! На другом конце...

— Ну, что тебе, трудно? Приедешь, поздравишь — и свободен!..

— Ладно, пишите адрес,— засмеялся Виктор.— И подумайте насчет квартиры. Пока согласен на однокомнатную.

Петька и Виктор вышли к проходной. В руках у Петьки — чугунная статуэтка горнового в широкополой шляпе с очками. Опираясь на длинную «пику» и высоко подняв голову, горновой внимательно и строго вглядывался вдаль.

Петька вдруг свернул на узкую тропинку, ведущую к глухому деревянному забору.

— Ты куда? — спросил Виктор.

— Надо же взять что-нибудь имениннику! Не с этим же к нему идти.

Петька отодвинул одну из досок и нырнул в щель.

Они оказались рядом с небольшим ларьком, возле которого стояли несколько пивных бочек и два столика. Заведение это, известное под именем «Гайки», никогда не пустовало.

И сейчас здесь было довольно людно. Виктор остановился поодаль, а Петька, встреченный шумными приветствиями, миновал «хвост» и подошел прямо к окошку ларька.

— Что, Петя, торопишься? — окликнули его из очереди.

— Как общество. Мы с товарищем,— Петька показал на статуэтку горнового,— и постоять можем.

— Да ладно! Товарищ, видать, со смены. При параде. Пускай примет кружечку.

Петька улыбнулся продавщице:

— Клавочка! Мне — кружку, товарищу — что-нибудь посерьезнее. «Экстру»...

Клава поставила на прилавок кружку, подала завернутую в газету бутылку.

— На двоих берешь? — спросили у Петьки.

— Зачем же на двоих? На троих. По всей науке... Витя! Иди сюда.

Виктор подошел к столику не сразу. Он тоскливо смотрел на «Гайку»: вся окружающая обстановка — вытоптанный, заросший репейниками пустырь, пыльные бочки, облезлый ларек — совсем не радовала взгляд.

— Ну, чего ты скис? — окликнул его Петька.— Или «Гайка» наша не нравится?

— Бывает хуже.

— Конечно, не кафе «Космос». Зато стоит хорошо. На месте. Идешь после смены, наполовину усохший, а кружечку, другую употребишь — и опять человек. А то дурная смена случится, не знаешь, как ее на ногах дотянуть. А вспомнишь про «Гайку» — и полегчает...

— Эй, рабочий класс! — послышалось рядом.— Поставь тунеядцу мензурочку!

— А-а... Вова... — сказал Петька. — Все побираешься?

— А у меня хобби такое! — захохотал Вова.

— Вова-Никоти́н, — объяснил Виктору Петька. — В нашем цехе работал. В прошлом году уволили. За пьянку. А Никотином его Федя прозвал за вредность.

— Я не вредный, Петя! — возразил Вова.— Больной я!

— Это точно! На всю голову,— сказал Петька и протянул Вове трешку.— На, полечись.

— Хороший ты человек, Петя,— умилился Вова.— Я тебя знаешь, как уважаю!

— Сейчас перестанешь... Твоих тут целковый всего. На остальные нам пива возьмешь. Две кружки. А сдачу мне принесешь — и без шуток!

— Эх, Петя! — горько вздохнув, Вова отошел.

— Какой крановщик был! Прямо ас! А теперь кончился...

— Жалеешь? — спросил Виктор.

— Не без этого. Человек же,— вздохнул Петька. Потом добавил уже совсем другим тоном: — Не в водке дело, Витя. А в том, кто ее пьет. Пить ведь тоже уметь надо. Как и работать.

— А сарайчик этот я бы на вашем месте вообще ликвидировал,— неожиданно сказал Виктор.

Такси остановилось посреди тихой окраинной улочки. Петька посмотрел в какую-то бумажку, сказал:

— Все правильно... Солнечная, семнадцать... Не забыть бы: Прокофий Филиппович... Сундуков Прокофий Филиппович...

Они вошли в маленький чистенький дворик. Подошли к сеням. Петька постучал. Открыл сухонький старичок.

— Что скажете, молодые люди?

— Сундуковы здесь живут?

— Я Сундуков.

Петька приосанился и забарабанил:

— Дорогой Прокофий Филиппович! Позвольте от лица коллектива мартеновского цеха и от нас лично поздравить вас, почетного ветерана, со знаменательной датой — днем вашего семидесятилетия. Желаем вам крепкого здоровья, счастья и успехов в личной жизни...

— Я сынки, не Прокофий Филиппович, я Иван Филиппович. А Прокофий Филиппович помер, уж два года, как помер. А что не забываете его — спасибо! Да вы заходите.

— Мой костер в тумане светит,
искры гаснут на лету,
ночью нас никто не встретит...

— пел под аккомпанемент гитары чуть надтреснутый мужской голос.

С пожелтевшего газетного портрета весело улыбался молодой парень в фуражке со сталеварскими очками.

— Вот это его в нашей газете напечатали, в заводской,— звучал голос Ивана Филипповича.— «Новый почин знатного сталевара Прокофия Сундукова». Соревновались они тогда с Рябовым, из Запорожья. Тоже гремел...

Ложились одна на другую старые газеты с фотографиями Прокофия Сундукова, со статьями о нем, броскими заголовками.

И словно глядел на Виктора и Петьку диковинный, ведомый только по книжкам да кинофильмам мир...

Звучала песня, звучал голос Ивана Филипповича:

— А это вот — специальный плакат про него. Метод его рассказывают... А это — когда война была. В Испании. Долорес Ибаррури к нам приезжала... А это — пуск четвертой домны. Орджоникидзе выступает, а брат стоит рядом. А это — семейная. Старики наши, Прокофий и я. И старший брат. В Монголии его убили... Да, мастер был Прокофий! Сталевар был от бога.

— Нет, наши-то хороши! — сказал Петька.— Лишь бы списочек был... А живой человек или нет — это дело десятое...

— Ну, это ты, парень, зря! — перебил его Иван Филиппович.— Завод тут ни при чем. Прокофий ведь не здесь помер, а в Феодосии, у сына.

Когда понял, что помирает, на завод сообщать не велел. Так и сказал: «У людей, мол, своих дел хватает. Лишняя тягота им ни к чему».

Виктор поднял рюмку.

— Ну, за вечную его память, Прокофия Филипповича.

Все молча выпили. Петька удивленно взглянул на Виктора. Закусили. Старик заиграл и запел снова. А Виктор и Петька принялись разглядывать большую групповую фотографию с надписью наверху: «Участники третьего областного слета ударников производства». Под надписью в несколько рядов располагались ударники.

— Гляди-ка, Антоныч наш,— обрадовался Петька, показав на молоденького паренька в третьем ряду.— Узнаешь?

— Сема это, Сартаков,— сказал Сундуков.

— Я и говорю — Семен Антоныч.

— А, ну да, Сартаков Семен Антоныч.

В центре первого ряда помещался какой-то солидный мужчина начальственного вида.

— А где Прокофий Филиппович? — спросил Виктор.— Этот?

— Нет,— сказал Иван Филиппович.— Это я. Прокофий тогда в Сочи был. Отдыхал в «Металлурге».

Потом указал на того, что сидел тоже рядом с солидным мужчиной, но по другую руку.

— Этот вот директор наш тогдашний... А это? Узнаете?

И он указал на молодого рабочего паренька, стоявшего почти с края последнего ряда. И пояснил:

— Это Ратомский Сережа. Нынешний ваш директор. В мастерах тогда бегал.

— А это?

И Петька указал на солидного мужчину в самом центре.

— А этого я не помню...

Потом поверх групповой фотографии легла еще одна.

— А это я. На грабарке... Это опять Прокофий... Это товарищ мой...

Ложились одна на другую старые фотографии. Звучала песня:

Ночью нас никто не встретит,
мы простимся на мосту...

А посреди стола гордо стоял чугунный горновой и строго и внимательно смотрел вдаль.

Стоп-кадр.

Словно вырванные светом из времени воз-

никают лица, которые мы только что видели на старых фотографиях, газетах: рабочие на грабарке, сталевары, Прокофий Сундуков, строители завода, молодой Ратомский, детские лица с дореволюционной фотографии. Среди них —старший брат Сундукова, убитый в Монголии, ударники пятилеток, снова Прокофий Сундуков. Долорес Ибаррури, выступающий Орджоникидзе.

И снова глядел вдаль горновой...

На эти кадры ложатся стихи-песня.

О, годовщины,
Годовщины,
Былые дни!
Былые дни, как исполины
Встают они!
Мы этих дней не позабыли,
Горим огнем
Тех дней, в которые мы жили
Грядущим днем!
И в час,
Когда опять двенадцать
На башне бьет,
Когда дома уже теснятся,
Чтоб дать проход
Неведомым грядущим суткам,
Почти мечтам,
Вновь ставлю я своим рассудком
Все по местам.
Да!
Он назад не возвратится,
Вчерашний день,
Но и в ничто не превратится
Вчерашний день.
Чтоб никогда мы не забыли,
Каким огнем
Горели дни, когда мы жили
Грядущим днем.

Отрывисто стучит телетайп:

Сводка за 16 июля

Чугун	4764	тонны
Сталь	2392	тонны
Прокат	1988	тонн

28 июля, суббота

Цех жил своей будничной жизнью. Но на четвертой печи, где работал Виктор, что-то явно не ладилось. Вся бригада явственно ощущала это.

Сартаков метался от одного завалочного окна к другому, придирчиво осматривая свод. Стоявший на пульте Петька, подчиняясь его командам, орудовал ключами управления. Виктор и Федор готовили термопару к замеру. Сартаков подошел к пульту.

— Сколько осталось? — спросил у Петьки.

— Час пятнадцать...

— Ни черта не тянет...

— Рудить надо. А то не успеем,— сказал Сартаков.

— Рановато вроде,— засомневался Петька.— Может, еще погреем?

— Все будет нормально. Давай рудить.

— Рудить так рудить...

Петька свистнул. Завалочная машина двинулась.

— Пускай на площадку сыплет! — вслед Петьке сказал Сартаков.— Вручную дадим. Помаленьку. И обойдется.

Петька взял свою лопату. Тотчас же Виктор и Федор взяли свои. Из мульды на площадку высыпалась пирамида руды.

— Рудить? — спросил Виктор.

Петька кивнул.

— Рано же...

— А что делать? И так из графика вышли... Краснеть-то на рапорте ему, а не тебе...

Виктор подошел к Сартакову.

— Семен Антонович!

— Чего тебе?

— По-моему, руду давать рано. Металл еще холодный...

— Тебе сказал кто или ты сам придумал?

— Вы же сами видите...

— Займись делом...

Виктор продолжает стоять.

— Тебе сказано, займись делом! — крикнул Сартаков.

— Я по холодному рудить не буду.

Сартаков помолчал и сказал:

— Ну вот что: давай отсюда! И чтоб я тебя у моей печи больше не видел!

Он взял лопату, начал кидать вместе с ребятами. Виктор по-прежнему стоял у пульта. К нему подошел Петька.

— Чего ты вяжешься? Наше дело подручное! Бери больше, кидай дальше.

Виктор молчал.

— Бери лопату...

Виктор не двинулся.

— Эх, Витя! — вздохнул Петька.— Отработались мы, видно, в одной упряжке. А жалко.

И сразу — бравурный спортивный марш. Был день большого футбола. Весь город — переполненные автобусы, трамваи и троллейбусы, вереницы легковых автомашин, толпы пестро одетых людей двигались к стадиону. Шагали и Петька с Виктором и Федей. В отличие от окружающих они шли молча, не глядя по сторонам.

— Выпить бы сейчас,— вздохнул Федор.

— Пожалуй,— сказал Виктор,— после такой смены и я бы в «Гайку» заглянул.

— Ну, хватит! — взорвался Петька.— Хватит, и все!

Они прошли немного молча. Потом Петька сказал:

— А насчет Антоныча, ты, Витя, не думай. Он зла долго не держит. К утру отойдет...

Они миновали контроль. Увидели Алексея и Таню. Поздоровались.

— Идите. Я сейчас,— сказал Виктор.

— Сектор «Б»! Тринадцатый ряд! — крикнул Петька.

— Что это вы, товарищ Лагутин, совсем нас забыли? — спросила Таня.— Не появляешься, не звонишь.

— Зазнался,— усмехнулся Алексей.

— Рад бы, да не с чего,— ответил Виктор.

— А к нам тут Лена приходила, Астафьева,— сказала Таня,— о тебе спрашивала... Так что вот...

Виктор как-то весь подобрался, и это не укрылось от Алексея.

— Тебе на какую? — спросил он и кивнул на трибуну.

— На северную,— сказал Виктор.

— У нас на западную, увидимся после матча.

— Чего ты воду мутишь? — повернулся Алексей к Тане.— К чему это ты про Лену? Она просила тебя?

— А что я особенного сказала? Она ведь специально из-за него приходила!

— Мало ли что ей в голову взбрело. Это ее дело. Ее и Гриши. И пусть они сами разбираются. Чего ты лезешь?.. Если бы ты была хорошей подругой, ты бы, наоборот, должна была ей объяснить. Ей надо о жизни думать. У нее мать больная на руках. А Гриша серьезный парень. Кандидат. Прекрасно к ней относится, любит ее. А этот что?..

— Что ж я, по-твоему, должна была выйти за Шаповалова?

— При чем здесь Шаповалов?

— Он тоже прекрасно ко мне относился. Любил. Кандидат наук. А ты что?!

— Ну и выходила бы за своего Шаповалова, еще, между прочим, не поздно.

Стадион был полон.

— Большой футбол! — сказал Петька.

— Ты чего со мной не поехал? — услышал Виктор.

Виктор обернулся. Сзади сидел Саша Лукьянов.

— Так... Не получилось... Ты телефон Лены Астафьевой знаешь?

— Таня знает. Я только знаю, что она в школе медсестер преподает.

— А где это?

— В помещении торгового техникума. На Кузнечной.

Миновав арку с табличкой «Школа медсестер», Виктор вошел во двор.

В окне второго этажа он увидел Лену. Она была в белом халате и, видимо, что-то рассказывала. Лена явно заметила Виктора, но почему-то отошла в глубь комнаты.

Виктор вошел в вестибюль. Здесь было довольно людно. Повсюду сновали девушки. Он подошел к столу, где сидел единственный в этом женском царстве мужчина.

— Мне нужно видеть Астафьеву.

— Она на втором этаже,— сказал вахтер.— В двенадцатой аудитории... Тетя Катя!— крикнул он поднимавшейся по лестнице пожилой женщине.— Передайте Елене Александровне, что к ней пришли...

Виктор отошел.

Снова появилась тетя Катя.

— Вы Астафьеву спрашивали?

Виктор обернулся.

— А ее, знаете, нет...— не очень уверенно сказала тетя Катя.

— А когда будет? — спросил Виктор, отлично понимая бессмысленность вопроса.

Отрывисто стучит телетайп:

Сводка за 28 июля

Чугун	5017	тонн
Сталь	2619	тонн
Прокат	2120	тонн

29 июля, воскресенье

Виктор и Петька в огромном, нескончаемом потоке идущих на смену рабочих.

— Я эти вечерние смены до судорог не люблю. Все — с работы, а ты — на работу,— говорит Петька.— Зато ночные одобряю. Со смены идешь и гусаром себя чувствуешь. Все — работать, а ты — спать.

— Сменщика своего не видели? — со смехом спросил один из рабочих, шагающих навстречу.

— А что?

— Отстаете от жизни! Герой дня!

Виктор и Петька ускорили шаг.

У входа в цех висела «молния».

«Позор бригаде сталевара Киселева, давшей сегодня холодную плавку! На ее лицевом счету — сто тонн брака и выведенный из строя разливочный ковш!»

— А ведь это, Петя, наша работа...— сказал Виктор.

— Почему же «наша»? Ваша...

— Ну, ваша,— жестко сказал Виктор.

— Так и говори...

Они молча пересекли цех. Обогнули печь и сразу увидели Федора. Он стоял у края площадки и смотрел вниз.

Внизу, на полу разливочного пролета, беспомощно лежал на боку огромный ковш. Вокруг валялись бесформенные куски металла с прикипевшей к ним футеровкой. В ковше возились несколько рабочих. Они резали автогеном застывший металл, с трудом отдирали ломами тяжелые глыбы.

Ребята переглянулись.

— Да... Неинтеллигентно получилось, — сказал Петька.

— Киселев! На оперативку! — крикнул кто-то сверху.

Один из рабочих обернулся, кивнул.

В красном уголке, где проходила оперативка, было полно народу. Виктор сразу же встретился взглядом с Сартаковым. За столом, лицом к залу, сидели Саша Лукьянов и начальник смены.

— Ну, так,— сказал Саша, глядя в зал.— А где же виновник торжества? Где Киселев?

— Здесь я. Здесь...

В дверях показался Киселев. Был он уставший, потный, весь перемазанный окалиной.

— Что ты там скромничаешь? Иди сюда, поближе. Пускай на тебя люди посмотрят.

Киселев подошел.

— Чего на меня смотреть? — буркнул он.— Эка невидаль...

— Может, расскажешь нам, как это ты ухитрился? У нас в цехе восемь месяцев холодняка не было... Объясни людям...

Киселев молчал. Петька сидел, понурившись. Федор — тоже. Виктор посмотрел на Сартакова. Сартаков поймал этот взгляд и отвернулся.

— Чего ты молчишь? — снова спросил Саша.— Поделись опытом...

— Вы вот что,— сказал Киселев.— Если надо — наказывайте... А рыжего из меня делать нечего...

— Рыжего из тебя никто не делает. А наказать — накажем. Бригаду придется премии лишить. Ну и брак, конечно, за ваш счет. Вместе с мастером... Можешь идти... Переходим к оперативке...

Киселев двинулся к выходу.

— Погоди, Киселев! — громко сказал Виктор и встал.

— В чем дело? — спросил Саша.

— Киселев не виноват... Это мы виноваты... Зарудили вчера по-холодному...

Все оглянулись на Виктора.

— Это вы что ж? Только сейчас узнали?

Виктор не ответил.

— Семен Антонович, как это понимать?

Сартаков сидел, опустив голову.

— Вы слышали, что сказал ваш подручный?

— Лагутин много на себя берет! — сказал мужчина лет сорока из первого ряда.— Смену я сдавал. Как мастер. Металл кипел нор-

мально. Пускай бригада скажет... Хромов, скажи!

Петька встал, молчал.

— Ну что, Хромов? — спросил Саша.— Ты первый подручный, знать должен...

Петька молчал.

— Так и будем молчать?

— Чего там...— пробормотал Петька.— Было дело... По-холодному руднули...

Сартаков встал и пошел к выходу. Хлопнула дверь.

Все молчали.

— А вы тоже хороши! — сказал Саша.— За ваши грехи на Киселева всех собак вешают, а вы помалкиваете... Бригаду Сартакова премии лишить. Брак — за их счет. Вернемся к оперативке. Сменное задание на первую печь...

В пустом красном уголке сидели на скамье Виктор, Петька и Федор. В комнату ворвался Киселев, остановился перед Виктором.

— Чего ты лез? — резко сказал он.— Просили тебя? Думаешь один ты такой честный? А другие — жулики? Да мне Антоныч еще до оперативки все сказал!.. Если хочешь знать, моей вины в этом деле не меньше! Я, между прочим, тоже сталевар и должен был эту халтуру разглядеть!

Киселев прошелся по комнате.

Виктор поднял на него глаза.

Киселев отошел.

— Защитничек! Благодетель!

Виктор молчал. Киселев снова остановился.

— Ну, что ты на меня смотришь? Что? Чистенький такой, принципиальненький... Аж зубы ломит... Мы с Антонычем двенадцать лет у одной печи грелись! Как-нибудь без тебя разобрались бы! А теперь — вот! Чего ты лез?

Вошла Галя.

— Киселев! К начальнику...

Киселев вышел.

— Галя! — остановил ее Петька.— Ну, что там?

— Плохо... На пенсию уходит ваш Сартаков. Заявление подал.

— Да ты что?! А Кузьмин?

— А что — Кузьмин? Подписал...

Молчание нарушил Петька:

— Какого сталевара из-за тебя потеряли!

Вошел Саша Лукьянов.

— Ну? — спросил Петька.

— Принимай смену,— сказал ему Саша,— завтра разберемся.

Ребята пошли к выходу.

— Лагутин, задержись.

Виктор остановился.

— М-да...— сказал Саша и покрутил головой,— героем себя чувствуешь? Правильно, давай... Не пойму я тебя — то ли ты дураком стал, то ли подонком?.. Так сегодня даже подонки как-то иначе действуют.

Лагутин не отвечал.

— Ну, допустим, Сартаков виноват... хотя если до конца разобраться, нашей вины — моей и Кузьмина — в этом не меньше. Но даже, допустим, он виноват. Ну и что? Это же производство, а не прокуратура. Кто виноват? Да и Киселев виноват не меньше. И если он все на себя взял, то правильно сделал. Зачем двоих под удар ставить? Нерв современного производства,— говорил Саша, словно цитируя кого-то,— это отношения между людьми. Сегодня все на этом держится. Правильно Сартаков говорит, временный ты здесь.

— Все? — спросил Виктор.

— Тебе мало?

— Я, конечно, понимаю,— сказал Виктор спокойно,— что все твои фразы о вине — не более, чем пустое кокетство. Но вот что интересно: ты виноват, Киселев виноват, Сартаков виноват, Кузьмин виноват... а виноватым оказываюсь один я. Тебя это не удивляет?

На стоп-кадр Виктора ложится неизвестный нам голос человека, обсуждающего поступок Виктора и создающуюся ситуацию. Далее на экране возникает снятое скрытой камерой интервью-обсуждение, в котором принимают участие подлинные сталевары различных заводов страны.

Их заинтересованные и глубокие суждения, а также исполненные достоинства и красоты кинопортреты людей различных возрастов и характеров должны создать ощущение как значимости и важности обсуждаемой пробле-

мы, так и духовной красоты советского рабочего.

Виктор сидел на кровати. Петька хозяйничал у стола.

— К этому делу надо подойти серьезно,— говорил он, нарезая колбасу.— Нынче же танцы какие? Это тебе не буги-вуги... и даже не твист. Один станцуешь — и все. Можешь значок ГТО второй ступени на сюртук цеплять...

Виктор вряд ли слышал его. А Петька продолжал:

— Так что не в Зойке тут дело... Между прочим, она мне все внушить старается, что наша нежность и наша дружба сильнее страсти, больше, чем любовь. Как считаешь? Бывает такое?

— И все-таки нехорошо с Сартаковым получилось,— сказал Виктор.

— Да уж,— согласился Петька,— чего хорошего...

— Надо было заставить его без халтуры варить...

— Это как бы ты его заставил? К начальству, что ли, побежал?

— По крайней мере, он бы тогда в цехе остался.

— А как бы после этого на тебя ребята смотрели?

— А вот интересно, что я, по-твоему, должен был делать? Как ты считаешь?

— А ничего! Не понимаешь — не лезь. Наше с тобой дело, Витя, сталь варить. А обо всем остальном пусть те думают, кто за это деньги получает. Мы люди маленькие. Нас не спрашивают — мы не сплясываем.

— А спросят — спляшешь?

— Ах, Витя, Витя! Не пойму я тебя... Чудак ты? Или просто дурак?

— А ты?

— Я — симметричный. Во мне всего понемножку. Моя задача не похудеть. За ее выполнение я и борюсь. Героически.

— Все дело в том,— сказал Виктор,— что у нас в цехе таких борцов, похоже, не ты один...

Петька отложил нож и сказал:

— Вот что, Витя: меня — как хочешь, а ребят не трогай... И если уж выбирать придется, то я не тебя, а их выберу. Друзья мне они потому что. А ты пока только знакомый...

Ночной город. Спят дома, улицы, корабли в гавани.

Не спит Виктор, думает о чем-то. Не спит и Сартаков, курит.

Не спит и завод. Полыхает зарево над домнами, движутся в ночной мгле вагонетки, тяжело ухают молоты.

Не спит Виктор.

На этих планах звучат стихи-песня.

По существу ли
Эти споры?
Конечно же, по существу!
Рассудок может сдвинуть горы,
Когда мешают эти горы
Увидеть правду наяву.

По существу ли
Свищут пули?
Конечно же, по существу!
И чтобы там они ни пели,
Но ведь огонь-то в самом деле,
Идет не по абстрактной цели,
А по живому существу!

Итак,
К какому же решенью,
Он, человек, пришел сейчас?
Он, человек, пришел к решенью
Не быть ходячею мишенью
Для пуль, и бомб, и громких фраз!

И человек вступает в споры,
Конечно, только для того,
Чтоб, не найдя иной опоры,
Взять и однажды сдвинуть горы
С пути людского своего.

Отрывисто стучит телетайп:

Сводка на 29 июля

Чугун	4966	тонн
Сталь	2481	тонна
Прокат	2049	тонн

30 июля, понедельник

Старенькая цеховая машинка неуверенно выбивала слова приказа:

«...3. Подручного сталевара Лагутина В. С. назначить временно исполняющим обязанности сталевара с 31 июля с. г.

4. Мастеру шихтового двора...»

И вот уже приказ висит на доске.

Возле нее, сменяя друг друга, небольшими

группками останавливаются идущие на смену сталевары. Звучат голоса:

— Вот она, профессиональная честность...

— А что? Парень грамотный. Пускай работает.

— Науки, они, конечно, сокращают...

Читает приказ Петька.

— Сволочь он, твой Витя...— произносит кто-то.

Поглубже надвинув каску, Петька отходит. У доски появляются новые люди.

— А Хромов как же?

— А чего Хромов? Как работал первым подручным, так и будет работать. А вот Антоныча жалко...

— А чего его жалеть? Я бы с ним запросто поменялся! У него пенсия больше, чем у меня зарплата!

— Зря он погорячился... Простили бы...

— Ты-то себе и не такое простишь. А он, стало быть, не сумел. Вот и вся между вами разница...

К доске подошли Виктор и Федор. Все замолчали и начали расходиться. Только кто-то сказал:

— Поздравляю!

Виктор прочел приказ. Повернулся, пошел вверх по лестнице.

Федор постоял. Потом пошел следом.

У входа в кабинет начальника цеха Виктор столкнулся с Сашей Лукьяновым.

— Почему без моего согласия приказ отдали? Ты что, не понимаешь, что я никогда на это не пойду?

— Некого больше назначать. Лето — все в отпусках.

— А Хромов? Человек третий год подручным работает.

— Думали. Хромова, к сожалению, нельзя. Что ж его? Повышать за такие дела?

— А меня, значит, можно? В какое положение вы меня ставите?

— Честно говоря, я и сам был против, но некого... некого!

— Где Кузьмин?

— У себя...

Виктор рванулся к кабинету.

— Погоди! — остановил его Саша.— Я сам с ним поговорю...

К Виктору подошел Федор.

— Пошли в цех,— сказал он.

— Я бригаду принимать не буду.

— Выходит, на том вся твоя принципиальность и кончилась? И смелость тоже?

Подошла группа молодых сталеваров, только что сдавших смену. Один из них снял каску, низко поклонился Виктору:

— Здравия желаю, Виктор Степанович!

Лагутин молчал.

— Что же вы, гражданин начальник, ручку не пожмете рабочему человеку? Окажите уважение. Это теперь принято!

Лагутин молчал.

— Не хотят!

Ребята закурили.

— Везет же людям! — нарочито громко произнес один из них.— Месяц метлой побаловался — и сталевар!

— Мне бы такую сознательность — я бы уж давно в начальники цеха выбился,— сказал второй.

— Дело не в сознательности! Друзей уметь выбирать надо!

— Может, поговорить с ним? Без свидетелей. От имени и по поручению?..

— Он таких разговоров не понимает. Моральный кодекс ему не велит...

Из двери приемной выглянул Саша.

— Лагутин! Зайди...

Виктор миновал приемную, пошел в кабинет.

— Ну, что там у тебя? — недовольно спросил Кузьмин.

— Я согласен,— сказал Виктор.

Ах, как яростно гудела в эту смену печь, как недоверчиво и презрительно щурились на Виктора ее сверкающие «глазки». И как угрожающе скалилась она, когда он приближался, чтобы через открытую заслонку получше разглядеть то, что творилось в ее раскаленном чреве.

Зрелище это было ему хорошо знакомо, но непосвященных оно поразило бы разгулом

могучих, почти космических стихий. Глыбы стального лома, называемого здесь скрапом, наполовину утонувшие в темно-красном разливе жидкого чугуна, причудливыми силуэтами чернели на фоне раскаленной до солнечного сияния задней стенки печи. Они напоминали развалины какого-то фантастического города, над которым метались стремительные вихри газового пламени.

Виктор подошел к пульту и взглянул на приборы.

— Я сказал: правый прибавить,— обратился он к Федору.

— Прибавь,— кивнул Федор Стасу.

Тот повернул ключ.

— Оставь, как было...— небрежно сказал Петька.

Он стоял рядом с пультовой, привалившись к ней плечом, наблюдая с равнодушным видом за суетой у печи.

Виктор снова посмотрел на приборы.

— Ты на приборы не смотри. У нас левая сторона чуть сильнее...

— Он верно говорит,— сказал Федор

— Поставь, как было! — нехотя согласился Виктор.

— И вообще, не дергай,— сказал Петька.— Нормально идет...

Глыбы скрапа в печи начали терять четкие очертания. Острые края их оплавлялись, превращались в тяжелые стальные капли; они медленно, словно нехотя отрывались и беззвучно исчезали в пока еще спокойном водовороте жидкого чугуна. И над этими текучими, меняющимися на глазах тяжелыми стальными формами, над этой чудовищной капелью по-прежнему метались неиссякаемые протуберанцы гремучего пламени.

Заслонка упала. Виктор взглянул на ручные часы. Хотя внешне все казалось нормальным, обстановка на печи была несколько нервозной. Это ощущалось и в том, как Стас подметал площадку, и в излишней собранности Федора, и в напускном равнодушии Петьки.

— Подручный четвертой Хромов! Подойдите к телефону! — прозвучал над цехом Зойкин голос.

Петька поднял трубку.

— Товарищ Хромов у аппарата.

— Товарищ Хромов? Вы почему руду не готовите? — спросила Зойка.

— А у меня сталевар есть. Его дело командовать, мое выполнять! Я человек дисциплинированный.

— Вот что я тебе скажу: если ты действительно человек, то и оставайся человеком,— и Зойка повесила трубку.

Петька вышел из пультовой. Покосился на часы и вразвалочку пошел вдоль цеха.

Отойдя от печи, Петька преобразился. Решительно подошел к сталеварам, устроившим перекур возле завалочной машины.

— Ты чего сидишь? — обратился он к машинисту.— Почему руду не готовишь? Через десять минут присадка! Не видишь, что ли?

— Не вижу, Петя. Сталевар тут он. Даст команду — сделаю.

— Считай, что уже дал. И шевелись!..

Машинист влез в машину.

— Серьезный ты что-то нынче, Петя... — сказал один из сталеваров.— Квартиранта своего спасаешь?

— Плавку. Ты, между прочим, тоже с этого котла кормишься...

— Ну а как новый начальник? — спросил другой сталевар.

Петька не успел ответить — его перебили:

— Специалист, похоже, крупный!.. Чего он только сегодня у печки не выделывал! И на цыпочках ходил и вприсядку прыгал! Кордебалет...

— Это ему не на оперативке геройствовать! Тут соображать надо...

— Довольны? — спросил Петька.

— Довольны, конечно, не все. Зато все смеются...

А Виктор смотрел в печь. Гладкую, словно подернутую ртутью поверхность расплавившейся стали жадно лизали длинные языки уже не ревущего, а воющего пламени. К печи приблизилась завалочная машина. Над поверхностью стали появилась черная ладонь мульды. Опрокинулась, и руда обрушилась в ванну, подняв ленивые стальные волны.

— Когда на четвертой присадка? — спросила Зоя, вглядываясь в лежащий перед ней график.

— В семнадцать сорок,— ответил диспетчер.

Зоя посмотрела на часы.

— Что же они? Они же еще пробу не брали!.. — взволновалась она. — Может, позвонить?

И, не дожидаясь согласия, щелкнула тумблером.

— Четвертая...

Словно в ответ сухо простучал аппарат, отпечатав данные пробы. Зоя прочла.

— Взяли на четвертой! — успокоилась она, занося данные в журнал.

На четвертой печи давали присадку. Вцепившись в рукоятку аппарата, Виктор старался направить струю смеси так, чтобы она легла как можно ровнее.

Петька видел, что струя беспорядочно металась в окне печи, иногда задевая его края. Петька перехватил ручки аппарата, и аппарат сразу подчинился.

А сталь понемногу закипала. На ее поверхности то тут, то там появлялись редкие и невысокие пока еще фонтанчики. Каждый из них, увенчанный круглой каплей, чем-то напоминал крошечного человечка. Эти сказочные гномики, охраняющие таинство плавки, словно выскакивали из толщи металла и, обожженные свирепствующей наверху огненной вьюгой, мгновенно прятались обратно. А из-под свода печи их кропил пыльный дождь завалочной смеси.

— Ну что, сталевар? — спросил Петька.— Жарко?

— А я в сталевары не набивался.

— Знаю!.. Я все знаю...— не без подначки сказал Петька.— А только не верю я тебе! Нет такого подручного, который не хотел бы стать сталеваром. Так что не оправдывайся...— Петька развел руками.— Начальству виднее. Раз назначили, значит так тому и быть...

В диспетчерскую вошел Лукьянов.

— Как на четвертой?

— Пробы хорошие,— сказала Зоя.— Только опаздывают немного.

Лукьянов глянул на график.

— Тридцать шесть минут... Это не так уж немного...

Беспокоились и на печи.

— Опаздываем! — сказал Виктор, глянув на часы.

— Ничего! — успокоил его Петька.— На доводке доберем.

Подошел Лукьянов.

— Как дела? — спросил он.

— Порядок! — беспечно ответил Петька.

— А если порядок, чего ж ты меня дальше порога не пускаешь?

— Так ведь начальству полработы не показывают!..

— А если без шуток?

— К концу смены в графике будем,— заверил Петька.— Это без шуток.

Бригада Виктора работала теперь слаженно и четко. Виктор стоял у печи и, не отрывая от нее пристального взгляда, подавал короткие знаки.

Сталь уже кипела. По всей широкой ванне печи разлились ее тяжелые всплески. Виктор всматривался в это кипение и открывал в нем только ему ведомые тайны.

Вот в крутой стальной кипяток нырнула черная металлическая ложка, и уже тяжелая капля стали, разбрасывая огненные брызги, упала на холодную металлическую плиту. Над ней склонились Виктор, Петька, мастер, начальник смены и Лукьянов.

— Ну что? Будем выпускать? — спросил Лукьянов.

— Как сталевар...— пожал в ответ плечами мастер.

— Готовь выпуск,— сказал Виктор Петьке.

— Ковши на четвертую! На четвертую ковши! Разливка. На четвертую ковши! — кричала Зоя в микрофон. Щелкнула тумблером.

— На четвертой выпуск.

Диспетчер кивнул.

Над разливочным пролетом проплыл огромный двухсоттонный ковш.

На выпускной площадке священнодействовал Петька. Длинным крючком он выгреб из выпускного отверстия остатки пробки. Не глядя, передал этот крючок Стасу, а затем взял поданную ему длинную тонкую трубку со шлангом и поднес к налитому жаром отверстию. На конце трубки вспыхнул острый язычок синего кислородного пламени. Петька, словно копье, вонзил трубку в раскаленное жерло выпускного отверстия.

Наступил самый ответственный момент. Петька глянул на мастера. Мастер еще раз окинул взглядом ковш, желоб, замерших людей и кивнул.

Петька ударил пикой в подделанное отверстие. Удар, еще удар, и показался маленький яркий ручеек расплавленного металла.

Петька ударил еще — ручеек сразу окреп и пополз по желобу. Струя всей своей тяжестью ринулась в ковш.

По зареву, залившему багровыми отсветами весь цех, Виктор понял, что это сталь пошла.

— Погляди тут...— сказал он Федору и пошел на разливочную площадку. Потом побежал.

Он обогнул печь. Через головы людей глянул в ковш. Сталь бешено бурлила и металась в ковше, словно стараясь вырваться из него. Она сыпала вокруг быстрые злые искры, извергала дымные смерчи, дышала в лица людей яростным жаром.

Виктор глянул на Сашу. Тот подмигнул и улыбнулся. Виктор перевел взгляд на Петьку. Петька величественно поднял руку с оттопыренным большим пальцем:

— Во!..

Отрывисто стучит телетайп:

Сводка за 30 июля

Чугун 4982 тонны
Сталь 2563 тонны
Прокат 2113 тонны

31 июля, вторник

Жаркое утро. Дымы из труб застыли в неподвижном воздухе, как гигантские белые султаны. Рабочие спешили на смену, молодые матери с колясками — в молочные кухни. Словом, город просыпался навстречу трудовому дню.

Виктор сидел у стола и сосредоточенно возился с разобранным электрическим утюгом. Петька натягивал тщательно выглаженную рубашку.

— Может, надумаешь? — спросил он.— Все-таки день рождения...

— Я ее завтра поздравлю. На смене.

— Да мне и самому не так, чтобы очень... Запросы у нее, понимаешь, не по моему фасону. Я ей только в провожатые гожусь...

— Уже кое-что!

— Да это ведь так... Исторически сложилось... Я раньше с ее подругой ходил. Потом подруга замуж вышла. А Зойка вроде привыкла. Ходит с кем вздумается, а провожать — мне... Так вот и мучаюсь...

— Что-то подозрительно мучаешься...

— А что поделаешь? Начальство... Как считаешь? Пара я ей или нет?

— Тебе виднее...

— Было бы виднее, я бы не спрашивал...

Петька застегнул пиджак.

— Пойдем!..

Виктор покачал головой.

— Ну тогда до вечера...

Петька ушел. Виктор сложил инструменты. Какое-то время сидел неподвижно. Глянул на часы... Вдруг решительно встал, начал одеваться.

22-13-25 — набрал Виктор на диске телефона-автомата.

— Слушаю,— сказал в трубке женский голос.

— Лена, это я...

— Как хорошо, что ты меня застал! Я уже буквально на лестнице была!.. Опаздываю... У меня к тебе очень серьезное дело! Ты можешь зайти за мной в половине седьмого в училище?.. Или нет... Постой... Встретимся

лучше в сквере у «Комсомольца»... Проводишь меня и поговорим... Ровно в семь у «Комсомольца»...

Сквер у кинотеатра «Комсомолец». Здесь в эти часы никогда не бывает пусто: кто-то с кем-то встречается, кто-то кого-то ждет. В сквере у «Комсомольца» — традиционное место встреч.

Виктор сидел на скамье, обхватив плечи руками. Зажглись фонари, хотя еще было светло. Виктор посмотрел на часы: ровно семь.

Показалась Лена. Она шла вдоль сквера, отыскивая кого-то взглядом. Виктор встал и пошел ей навстречу. Лена увидела Виктора и рванулась к нему, их руки встретились. Они радостно смотрели друг на друга.

— А что вы здесь делаете? — спросила Лена.

Виктор по инерции продолжал улыбаться, но он уже понял все. Почти все. Он выпустил руки Лены.

— Жду одну девушку... А вы?

— Я тоже... Тут мне приятель позвонил,— сказала Лена. Потом посмотрела на часы.— А который час?

— Начало восьмого...

— Давайте сядем?

Они сели на скамью. Лена недоуменно смотрела по сторонам. Потом взглянула на Виктора, Виктор сидел весь сникший и потерянный. Молчали. В кинотеатре, видимо, кончился сеанс. Из широко распахнувшейся боковой двери выходили зрители.

— Вы, по-моему, очень устали,— сказала Лена.

— Он что-то опаздывает, ваш знакомый,— сказал Виктор.

Лена посмотрела на часы.

— Ничего не могу понять! Что могло случиться?..

Виктор не ответил. В наступающих сумерках встречались люди. Уходили парами, разговаривая и смеясь.

— Ну, я пойду.

Лена встала, протянула руку.

— Проводить вас?

— А ваша девушка?

— Она уже не придет.

— Как хотите...

Они молча шли по улице.

— Вы, я вижу, очень огорчены, что она не пришла? — спросила Лена.

— Очень... А вы?

— И я очень,— сказала она.

Они подошли к автобусной остановке. Автобуса не было.

— Ну, я пойду,— сказал Виктор.— До свидания...

— До свидания,— ответила Лена.

Подошел автобус.

Лена вошла в комнату. Положила на подзеркальник сумочку. Сняла туфли. Механически надела шлепанцы. Думая о чем-то, подошла к телефону, набрала номер.

— Да,— ответил мужской голос.

— Это квартира Зебуновых?

— Совершенно верно!

— Извините, пожалуйста, вы не могли бы позвать Григория Александровича из семнадцатой квартиры?

— С большим удовольствием! Одну минуточку...

Лена ждала. Наконец ей ответили.

— Вы слушаете? Передаю трубку.

— Алло,— услышала Лена другой голос.

— Гриша, что случилось?

— А что?

— Ты почему не пришел?

— Куда?

Лена молчала.

— Алло! Алло! Лена! Леночка! Алло! — донеслось из трубки.

— Ты извини... Я потом позвоню...— сказала Лена и положила трубку.

Она долго сидела, не зажигая света. Встала, вышла в прихожую, зажгла свет, внимательно посмотрела на себя в зеркало. Вернулась в комнату.

Остановилась посреди. Какое-то время постояла. Потом решительно подошла к телефону и набрала номер.

— Алло! Саша?.. Это Лена, Астафьева.

Автобус свернул с проспекта направо, остановился.

— Вам выходить, девушка! — услышала Лена голос кондуктора.— Красные Зори...

Лена вошла в вестибюль общежития. Обратилась к вахтерше — уже знакомой нам Матвеевне.

— Скажите, пожалуйста, как мне найти Лагутина?

— Это Витю-то? А чего его искать!..

И Матвеевна крикнула кому-то:

— Чумаченко. Посмотри там Лагутина. К нему пришли...

Лена по-прежнему стояла у стола. Мимо проходили молодые парни. Она смотрела на лестницу. На площадке показался Виктор. Увидев Лену, остановился. Потом сбежал по лестнице и подошел к ней.

1 августа, среда

Уже темнело, когда Виктор, тщательно одетый и выбритый, шел по незнакомой улице: не доходя до угла, он свернул в гастроном. В винном отделе было немного народа. Лагутин купил бутылку «Столичной» и спрятал ее в карман. Автобус остановился в привычном для нашего глаза новом районе. Виктор сошел, и вот он уже поднимается по лестнице пятиэтажного панельного дома. У одной из дверей он сверился с адресом, написанным на клочке бумажки, и позвонил.

Дверь открыл паренек высокого роста, хрупкий, с костистым острым лицом, носом уточкой, в старомодных металлических очках а ля Добролюбов.

— Заходите,— пригласил паренек раньше, чем Виктор успел что-либо спросить.— Семен Антонович, к вам Лагутин.

Виктор вошел в прихожую.

— Вам сюда,— показал паренек на дверь справа.

Лагутин постучал. Никто не ответил. Тогда он осторожно приоткрыл створку. Посреди комнаты перед телевизором сидел Сартаков.

— Разрешите?

Сартаков молчал. Виктор переступил порог.

— Здравствуйте,— сказал он.

Сартаков опять не ответил.

— Мне нужно поговорить с вами.

Сартаков даже не повел головой.

— Так что, мне уйти?

— А это ты у него спрашивай! — неожиданно почти закричал Сартаков.— Я здесь не хозяин!

Виктор помялся и вышел.

В прихожей его встретил все тот же паренек.

— Поговорили?

Лагутин кивнул и после некоторой паузы добавил:

— Пойду.

Паренек внимательно посмотрел на него. Виктор на секунду поколебался и вошел в открытую дверь. Паренек прикрыл ее и протянул Лагутину руку:

— Сартаков... Митя.

Виктор пожал ее.

— Отец? — кивнул Лагутин на стенку.

— Дед.

Лагутин машинально окинул комнату взглядом. Она показалась ему довольно необычной.

Со всех сторон ее облепили фотографии каких-то странных существ. Они были приколоты к стенам, прислонены к книгам на стеллажах, лежали на столе, кушетке и даже на полу. Некоторые снимки были еще мокрыми.

— Муравьишки,— небрежно махнул рукой Митя.

— Любопытно!

— Более чем. Вот этот на вас похож,— и Митя указал на одну из фотографий.

— А ты, между прочим, откуда узнал, что я Лагутин?

— Вычислил. Как теперь принято говорить. В конце концов — не так уж сложно. А вообще-то я тебя другим представлял...

— Каким?

Митя неопределенно пожал плечами:

— Ну, в общем... умник номер два.

Виктор недвусмысленно кивнул головой в сторону комнаты Сартакова. Митя кивнул.

— А кто ж — номер один? — спросил Лагутин.

— Соответственно.

И Виктор понял, что он имеет в виду себя.

— Все, что он тебе не довешивал — все мне перепадало. А позавчера, сам понимаешь, в развернутом виде...

Помолчали.

— Ты что? Зоолог? — спросил Лагутин, рассматривая фотографии муравьев.

— Да нет. В заводской фотолаборатории работаю. По протекции деда,— ответил Митя, роясь в коллекции пластинок.

— А это — в свободное время?

— В свободное время я в цехах железки обхаживаю,— Митя поставил какую-то пластинку.

— «Утомленное солнце нежно с морем прощалось...» — донеслось из динамика.

— Не уважаешь, значит, железки?

— Не уважаю. Вчерашний день цивилизации.

— А завтрашний? — спросил заинтересованный Лагутин.

— Думаю, что кибернетическая биология...

— Ясно. Главный предмет спора? — и Лагутин кивнул в сторону стены.

— Да нет, в этих вопросах он мне не оппонент. Мы с ним больше на тему о роли личности в период научно-технической революции,— ответил Митя.

— «Мне немного взгрустнулось,— пел сладкий мужской голос,— без тоски, без печали в этот час прозвучали слова твои...»

— Может, нам вместе к нему зайти?

— Нет уж. Давай сам.

Молодые люди посмотрели друг на друга. Виктор поднялся, пересек коридор и приоткрыл дверь в комнату Сартакова.

Семен Антонович сидел у телевизора все в той же позе.

— Может быть, все-таки поговорим? — спросил Лагутин.

Сартаков не ответил.

— Вы считаете, что я не прав?

— Если бы ты себя правым считал — ты бы сюда с бутылкой не пришел! — и Сартаков снова уставился в телевизор.— Не о чем нам с тобой разговаривать!..

Отрывисто стучит телетайп:

Сводка за 1 августа

Чугун 5110 тонн

Сталь 2623 тонны

Прокат 1992 тонны

21 сентября, пятница

Над городом и заводом вставало солнце. Невысокое еще, оно просвечивало многоцветные заводские дымы, и хотя все знали, что дымы — это зло, но сейчас ими нельзя было не любоваться.

Сквозь заводскую проходную шел нескончаемый поток идущих на смену рабочих.

Этот поток, то разветвляясь по заводским лестницам и переходам, то собираясь в единый и могучий океан, словно нес на своих мощных плечах и наших героев.

Шли Виктор, Петька, Федор, Киселев. Шла Зойка. Шел Саша. Шла смена.

И каждый чувствовал себя частицей огромного целого, частью этой гордой силы.

Звучат стихи-песня:

Забыто
Суеверие былое,
И ни одна небесная звезда
Нам предрекать ни доброе, ни злое
Уже не будет больше никогда.

Но как луна
Земной играет влагой
Здесь, в мире мачт, винтов и якорей,
Так и Земля своей могучей тягой
Вздымает волны солнечных морей.

И это
Не совсем невероятно,
Хотя и не досказано вполне,
Что возникают солнечные пятна
Отчасти даже по людской вине.

Ведь все же
Люди, вольные как птицы,
Земля и все живые существа
Не столь уже ничтожные частицы
В круговороте естества.

На нас-то ведь
Какое-то влиянье
Оказывает даже и луна,—
Когда кипит прилив на океане,
Мы говорим: виновница — она!

А мы
На солнце вызываем бури,
Протуберанцев колоссальный пляс.
И это в человеческой натуре —
Влиять на все, что окружает нас.

Ведь друг на друга
То или иное
Влиянье есть у всех небесных тел.
Я чувствую воздействие земное
На судьбы солнц, на ход небесных дел!

Как всегда без четверти восемь к прозрачному зданию заводоуправления подъехала директорская машина. Коротко поздоровавшись со встречными, Ратомский поднялся на второй этаж.

— Ну, что, не звонил? — спросил он у вставшей из-за стола секретарши.

— Вот только что. Только трубку положила. Просил позвонить, как только приедете...

— Главный у себя?.. Пусть зайдет...

Ратомский вошел в кабинет, бегло просмотрел ночные сводки, срочные телеграммы. Появился главный инженер.

— Звонил? — спросил он.

— Только что.

— И сколько он просит?

— Не знаю. Я с ним еще не разговаривал.

— Интересно, сколько им нужно?

— Так это же ясно!.. Тысячи две, не меньше... Ну, сколько мы им дадим?

— Тысячи полторы. В крайнем случае, две... Не больше!

Ратомский набрал номер.

— Николай Иванович, вы звонили?

— Ну что, Сергей Алексеевич, как ты там живешь? Как настроение?

— А что настроение? У меня настроение всегда хорошее. Если, конечно, соседи не испортят.

— Боюсь, что испортят...

— Так мне же не привыкать...

— Ну а как вы там в Песчаном? Как устроились?

Ратомский подмигнул инженеру — видал, откуда заходит!..

— Спасибо. Отлично устроились... Приезжайте рыбачить...

— Ты, конечно, догадываешься, зачем я тебе звоню?

— Конечно, догадываюсь.

— И что скажешь?

— А сколько они недодают?

— Много... Пять с половиной...

— Много...

— Полторы нам Ипатов даст. Так что до областного нам четырех не хватит...

— И где же вы их собираетесь взять?

— У тебя. Больше негде.

— Интересно! Николай Иванович, вы меня иногда удивляете! У меня что, магазин или склад? Их же каким-то образом сделать нужно. Скажем, выплавить... Это же сталь...

— Ну, хорошо, но мы же с тобой не можем допустить, чтобы область не выполнила план.

— Я же не отказываюсь. Я дам...

Во время этого разговора Ратомский изобразил на бумаге цифру 3 и вопросительный знак. Подвинул лист главному инженеру и парторгу. Парторг молча глянул на цифры, а главный инженер зачеркнул тройку, написал 2,5 и подчеркнул.

— Сколько ты можешь дать? — спросил Николай Иванович.

— Не больше двух...

— Это несерьезно...

— А где я больше возьму?

— Ты патриот области? Я уж не говорю, что ты член бюро обкома и вместе с нами отвечаешь за областной план...

— Я, конечно, патриот, но кроме патриотизма существует еще и элементарная технология... Можно, конечно, выжать из печей больше, чем они могут. Но ведь у нас кроме третьего квартала будет еще и четвертый... Нам же с вами и дальше работать.

— Ну, хорошо. Три с половиной сможешь?

Главный инженер всплеснул руками.

— Николай Иванович, — сказал Ратомский, — вы что, хотите, чтоб я обещал и не сделал?

— Ну, этого за тобой никогда не водилось...

— Тогда что же вы хотите?

— Я хочу, Сергей, чтобы ты понял, что, кроме тебя, области помочь некому... К концу дня я тебе позвоню...

Ратомский положил трубку.

— Что будем делать?.. Не знаю... С другой стороны, его тоже можно понять... Попробуем...

— Задавим мы Кузьмина...— сказал главный инженер.— Три с половиной ему не вытянуть...

Все трое помолчали немного.

— Ну, ладно,— сказал парторг.— Пойду...

— Если у тебя есть дела более важные, то, конечно, иди,— сказал Ратомский.

Парторг остался сидеть в кресле. А. Ратомский, встав, отошел к окну. Сказал:

— Выполнение областного плана — дело чести каждого коммуниста области...

Парторг кивнул.

— Я тоже за выполнение областного плана,— сказал он спокойно.— Но я против того, чтобы скрывать подлинное положение за мнимым благополучием средних цифр.

— Конкретно?

— А все то же: надо серьезно и ответственно ставить вопрос перед министерством, перед Госпланом. Если понадобится — перед ЦК...

— Ты, собственно, кого агитируешь? — спросил Ратомский.— Меня, его? Конечно, надо! Но почему это должны делать мы? На соседнем заводе неблагополучно с планом. Положение сложное, запутанное. Пусть они и разбираются. Пусть ставят вопрос. Нам это делать, в некотором смысле, просто неприлично... Такие уж мы хорошие? И даже противоестественно! Почему мы?

— Хотя бы потому,— сказал парторг,— что выполнение областного плана — дело чести каждого коммуниста. Подлинное выполнение; а не закрытие плановых цифр... ценой неизбежной потери качества.

— Ну, хорошо,— сказал Ратомский,— давайте так: отложим на время некоторые разногласия и остановимся на том, что нас объединяет: и ты и я считаем, что областной план должен быть выполнен. Так или не так? Вот и давай объясним это людям.

Федор Артемьевич встал.

— Объяснить можно многое,— сказал он.— Но поймут нас только тогда, когда поверят, что мы делаем все для того, чтобы изменить это положение.

Он вышел. Ратомский постоял у окна еще немного, потом сел за стол и потянулся к селектору.

— Начальника мартеновского...

В кабинете Кузьмина кроме хозяина были Саша Лукьянов и еще трое мужчин. Запищал зуммер.

Кузьмин включил селектор. Сказал:

— Начальник мартеновского Кузьмин слушает...

Послышался голос Ратомского:

— Ты там как, сидишь или стоишь?

— А что, Сергей Алексеевич? Может, мне сразу уж лечь?

— Можно, конечно, и лечь, но я бы на твоем месте не торопился... Сколько ты можешь дать сверх квартального?

— Как договорились, две тысячи тонн...

— А если все подобрать?

— А сколько надо?

— Три с половиной...

Кузьмин окаменел. Сидевшие в его кабинете переглянулись.

— Ну, чего ты там молчишь? — спросил Ратомский.

— Я не молчу... Я смеюсь...

— Уже легче... Надо помочь области, Павел Васильевич.

— А где я их возьму? До конца квартала восемь дней!

— Ты подожди! Ты патриот или не патриот?

— Ну зачем вы мне такие слова говорите! Я и сам их говорить умею:..

— Дело ведь не только в словах. Выполнение областного плана — это же деньги в областной бюджет! Троллейбусную линию ко второй проходной мы с тобой хотим? Газ пустить в западный поселок тоже необходимо?

И Саша опять не выдержал.

— Сергей Алексеевич! Мы же все графики сорвем! Печи задергаем, людей замотаем... Нам восьмую еще на той неделе на холодный ставить надо было!.. Пятую ученые мучают... Мы и так фактически на девяти печах тянем!

— Ну, вот что: мы с главным после обеда к вам подъедем. Вместе подумаем... С ремонтом, видимо, придется подождать. Ну и с наукой повременим. До конца квартала...

Кузьмин выключил селектор.

— Слышали? Еще полторы тыщи...

Все молчали. Потом Лукьянов сказал:

— Не вытянем мы... Весь цех вразнос пойдет...

Отрывисто стучит телетайп:

Сводка за 21 сентября

Чугун 5110 тонн
Сталь 2613 тонн
Прокат 1986 тонн

24 сентября, понедельник

Виктор в спецовке, но без каски вошел в небольшую комнату, служившую кабинетом Саше Лукьянову.

— Ты меня вызывал?

Саша протянул Виктору лист бумаги. Виктор прочел.

— Что скажешь? — спросил Саша.

— Все верно... наличествовал...

— Что наличествовал?

— Наличествовал запах опьянения.

— Какой это Ковальчук? — спросил Саша.— Молоденький такой?

— Ну да... Стасик. Мы ему уже выдали... клянется, что ни грамма. Кружку пива, говорит, в «Гайке» выпил... А там пойди разбери. Неужели нельзя эту «Гайку» прикрыть? Или хотя бы передвинуть куда-нибудь?

— Поди ее прикрой. Формально они правы. Во-первых, это через улицу, во-вторых, в другом районе. Торгуют пивом, что даже поощряется.

— Если б только пивом.

— Не пойман — не вор. Напишешь объяснение.

Виктор спрятал бумагу в карман.

— От тебя позвонить можно?

— Сделай милость,— ответил Саша, не отрываясь от бумаг.

— Будьте любезны, доктора Астафьеву.

— Минуточку.

— Слушаю,— послышался голос Лены.

— Это я,— сказал Виктор,— ты еще долго? Я за тобой заеду...

— Хорошо.

Виктор положил трубку. Спросил у Саши:

— Сидишь?

— Сижу... двух плавок не хватает... Никак не могу развести... девятьсот тонн... Придется еще поджать...

— Конечно, подожми!

— Издеваешься? Не видишь, что в цехе творится?

— Почему же творится? Это мы творим...

— Ты можешь предложить другой вариант?

— Я тебе предлагал

— Неужели ты думаешь, Сережа всего этого не понимает?

— А если понимает, почему делает?

— Это ты у него спроси. Могу тебе такую возможность предоставить, прямо сейчас.

— Предоставь!

Саша включил селектор.

— Алевтина Степановна! Директор у себя?

— У себя.

— Так что, соединить? — спросил у Виктора Саша.

— Так ты ведь не соединишь...

Саша снял палец с кнопки.

— Я в городские сумасшедшие не тороплюсь. Даже за компанию с тобой.

— Уродовать цех, конечно, спокойнее.

— Современное производство — это целый клубок нерешенных и полурешенных проблем. Тут так: или шагай в ногу, или не путайся под ногами.

— Значит, шагаешь в ногу с нерешенными проблемами?

Саша рассердился по-настоящему.

— А что делать?

— Тебе показать?

Виктор взял со стола график и сделал вид, что собирается порвать его.

— Ну вот что! — сказал Саша, отбирая график. — Иди-ка ты по своим неотложным делам, а в мои не лезь.

— Дела, конечно, твои, а варить, между прочим, нам! Или ты всерьез думаешь, что людям безразлично, что делать, лишь бы деньги платили?

— Ладно,— сказал Саша,— будешь на моем месте — поговорим. Тогда я тебе вопросы задавать буду. И посмотрю, что ты на них ответишь.

Они отвернулись друг от друга.

— Ну, что я могу? Что? — почти крикнул Саша.

— На этот вопрос я тебе и сейчас отвечу: все! — сказал Виктор и вышел.

Медпункт карьера находится в вагончике, поставленном прямо на землю. Виктор спустился по деревянной лестнице. Он вытер ноги о щетинистый половик у порога и вошел.

Внутри медпункт неожиданно оказался хорошо оборудованным помещением.

— Здравствуйте, Виктор Сергеевич,— сказала молоденькая и хорошенькая медсестра, проходя мимо, и почему-то покраснела.— Мы уже заканчиваем.

Виктор заглянул в кабинет. Лена что-то писала. Перед ней сидел бритоголовый человек. Она на секунду оторвалась от бумаги и сделала одно из тех неуловимых движений, которые трудно описать и которые означают: «Я очень тебе рада. Немного подожди, я скоро освобожусь».

Лагутин присел на белую скамейку. Мимо него опять прошла медсестра с боксом. Виктор было закурил, но увидел перед собой надпись «У нас не курят» и загасил сигарету.

Его внимание привлек плакат, изображавший слепого с палкой. Внизу была надпись «Я пил метиловый спирт». Лагутин хмуро улыбнулся.

Из кабинета вышел бритоголовый.

— Заходите, Виктор Сергеевич,— сказала медсестра и снова покраснела.

Лагутин прошел в кабинет. Лена продолжала писать. Медсестра снимала халат.

— И еще придется к Саретдинову зайти,— говорила Лена.— Сделаешь ему укол. И скажи, что вечером я к нему заеду.

Медсестра кивнула.

— До свидания, Виктор Сергеевич,— попрощалась она и скрылась за дверью.

Лагутин стоял у окна и смотрел на карьер.

— Ты чем-то расстроен? — спросила Лена и внимательно посмотрела на Виктора.

— С чего ты взяла?

— Может, мне показалось...

Лена приблизилась к Лагутину и обняла его.

— Пойдем в кино,— сказала она.

— Пойдем,— равнодушно согласился Виктор.

— А может быть, в театр?

— Давай в театр.

— А может быть, лучше в кафе?

— В кафе, это хорошо.

— Что с тобой происходит? — спросила Лена, посмотрев Виктору прямо в глаза.

— Я тебя очень люблю,— сказал Виктор.

— У тебя все в порядке?

— В каком смысле?

— Ну там — на работе?..

— Обычная чехарда. Не обращай внимания.

— Ну а все-таки? — настойчиво спросила Лена.

— Давай не будем об этом. Тошно. В конце концов, Саша прав. Вопрос стоит элементарно: или шагай со всеми в ногу, или не путайся под ногами. Какое право имею я требовать от людей, чтобы они жили и поступали не так, как они сами считают нужным, а как считаю правильным я? Возьми Сартакова, Киселева, Петьку, Сашу Лукьянова. Люди как-то приспособились. Живут, работают, и в общем не плохо работают. Довольны. Значит, им так нравится. Какое я имею право требовать?..

— Я не знаю, имеешь ли ты право требовать от других, но от себя-то ты имеешь право требовать?

— Что ты от меня хочешь?

— Пойдем в кино?

— Пойдем.

— А может быть, в театр?

Отрывисто стучит телетайп:

Сводка за 24 сентября

Чугун	5104 тонны
Сталь	2718 тонн
Прокат	2190 тонн

30 сентября, воскресенье

По улицам, устало прихрамывая на поворотах, шел рейсовый автобус, маршрут которого кончался у заводской проходной.

И пассажиры, заполнявшие его, были большей частью рабочие, едущие на смену. Ехал на смену и Виктор. Он смотрел на лица этих людей: серьезные и улыбчивые, задумчивые и сосредоточенные. Он смотрел на них, словно пытаясь проникнуть взглядом в их мысли.

Сменяются лица людей, их стоп-кадры, снятые скрытой камерой реальные лица в реальном рейсовом автобусе. Они перемежаются с планами Виктора, испытующе вглядывающегося в них...

Красный уголок. Оперативка. Сегодня здесь многолюднее, чем обычно. Конец квартала. Это ощущается в заметной усталости цехового начальства и в какой-то семейной сплоченности людей, живущих на едином дыхании.

Где-то посередине зала, рядом с Федором, сидит и Виктор. Он мрачен, слушает, ни на кого не глядя.

За столом — Кузьмин и все его заместители, в том числе Саша Лукьянов. Ведет оперативку сам Кузьмин.

— В целом цех с заданием справляется успешно, хотя положение было нелегкое... Теперь все зависит от вас... От вашей смены. Первая, пятая и одиннадцатая варят по графику, шестая и десятая должны выпустить плавки на двадцать минут раньше, вторая и восьмая — на пятьдесят. Четвертая — на час десять, девятая... А вот с девятой посложнее. На два десять... Как, Корниенко, справитесь?

— Будем варить,— ответил Корниенко.

Виктор посмотрел на него и отвернулся.

— Учтите, от вас зависит выполнение квартального плана...

— Постараюсь...

— Все, товарищи... вопросы есть?

— У меня вопрос,— сказал Виктор и встал.— Мне непонятно, как мы можем сварить марочную сталь за семь часов?

— Что вы, товарищ Лагутин, мальчиком прикидываетесь? Никто с вас не требует марочную. Придется варить кипучку.

Виктор продолжал стоять.

— Что вам еще непонятно?

— Мне непонятно, почему надо варить низкосортную сталь к двадцати трем ноль-ноль, когда можно к двадцати четырем выпустить марочную, высокосортную?

— В двадцать четыре ноль-ноль сталь должна пройти ОТК. Иначе она не попадет в план этого квартала. А ее еще разлить надо... Вы понимаете, что такое план?

Виктор не ответил.

— Может, Лагутин боится, что не справится? — спросил один из заместителей. И обратился к Виктору: — Вы скажите прямо. Мы вас на сегодня освободим. Вызовем подмену...

— Что вам еще не ясно?— спросил Кузьмин.

— Мне все ясно,— сказал Виктор и сел.

Оперативка окончилась. Все двинулись к выходу. Пошли и Виктор с Федором.

— Что делать будем? — спросил Федор.

Виктор не ответил. Подошел радостный Петька.

— Ничего, Витя! Сварим!

— Чего сварим?

— Что положено, то и сварим! Стране нужна сталь!

— Стране нужна хорошая сталь...

— А я даже люблю, когда все вот так! Интересно! Чувствуешь себя самым главным! Представляешь: «Молния! Бригада сталевара Лагутина выдала скоростную плавку на два часа раньше графика!»

Подошел Лукьянов. Петька и Федор ушли.

— Ну, чего ты задираешься? — спросил у Виктора Лукьянов.— Действительно, как мальчишка...

— Потому и задираюсь, что ты молчишь... Почему я должен варить плохую сталь?

— Во-первых, не плохую...

— Ну, низкосортную! Почему?

— Ты что? Действительно не понимаешь?

— Да нет... Теперь понимаю. Объяснили.

Последняя смена квартала в самом разгаре. Во всем атмосфера штурма. На печи у Виктора шел расплав. Вся его бригада стояла у пульта. Все четверо молча смотрели на печь, сотрясающуюся от бушующего в ее утробе пламени. Виктор был странно спокоен и сосредоточен. Петьку это несколько удивляло.

— Такие вот пирожки, Витя,— сказал он.— Ты вот на Антоныча шумел, помнишь? — Петька неожиданно засмеялся.— Интере-

суюсь узнать, какую бы речь ты мне сказал, если бы я сейчас лопату бросил? Как ты тогда? А?

Виктор как-то странно посмотрел на него.

— А ты попробуй,— сказал он.

— Могут не понять. А я и дальше в нашем цехе работать хочу. Есть у меня, понимаешь, к нему личная симпатия. Пора раскислять...

— Подручный четвертой Хромов! — разнесся над цехом Зоин голос.— Подойдите к телефону! Подручный четвертой Хромов!

Петька подошел к пульту, снял трубку.

— Нормально... Не знаю... Да нет, дальше еще хуже будет... Посмотрю... Погоди!

Петька взглянул на Виктора.

— Витя!

Виктор кивнул.

— Заодно насчет ковшей скажу. Чтоб поторапливали...

Петька ушел. Подошел мастер. Глянул на печь, на часы.

— Раскислять пора. А то опоздаете...

Виктор кивнул.

— Давайте. А я перед выпуском гляну...— сказал мастер.

Федор свистнул и подал знак машинисту завалочной машины. Мастер ушел. Из глубины цеха к печи начала приближаться завалочная машина. Виктор, Федор и Стас смотрели на нее.

— Может, подождем? — вдруг сказал Виктор.

Федор и Стас недоуменно глянули на него, потом — друг на друга. Поняли все. Федор кивнул, а Стас побежал навстречу завалочной машине, жестами отсылая ее обратно. Машина остановилась.

В диспетчерской тоже чувствовался конец квартала: звонили телефоны, то и дело стучал аппарат, печатающий данные пробы.

Диспетчер и Зоя едва успевали отдавать распоряжения. Зоя увидела в окно идущего к лестнице Петьку. Незаметным движением поправила волосы.

— Я на секунду,— сказала она диспетчеру.— На третьей через пятнадцать минут выпуск. Разливку я уже предупредила...

Она вышла на тот же, повисший над цехом мостик. Петька уже ждал ее.

— Ты почему вчера ушел? — спросила Зоя.

— А я не ушел. Просто вспомнил, что сегодня смена тяжелая, ну и решил пораньше спать лечь.

— Ты же обещал меня дождаться...

— Ну, обещал. А потом вижу, что домой ты вроде не собираешься да и проводить тебя есть кому... Я выпил кружку пива и пошел...

Зоя вдруг встала на цыпочки и поцеловала Петьку.

— Это зачем? — сердито спросил он.

— Просто так...

— Просто так только в дурачка играют. И похоже, что дурачок этот — я...

— Похоже,— согласилась Зоя.— Мы это после смены выясним. Дождись меня!

Зоя ушла. Петька заметно повеселел.

Когда он подошел к своей печи, Виктор, Федор и Стас спокойно стояли на своих местах.

— Ну, что? Раскисляем? — возбужденно и радостно спросил Петька.

— Через тридцать минут,— сказал Виктор.

— Какие тридцать минут? Ты что, Витя? Нам же через сорок выпускать!..

— Выпускать будем через час двадцать. К половине двенадцатого.

Петька даже засмеялся. Потом посмотрел на Виктора, Федора и Стаса и понял, что это не шутка. Виктор и ребята молчали.

— Ты что, Витя?.. Мы же ведь цех под монастырь подведем! Ты представляешь, что здесь сейчас будет?! Это же на всю область скандал!

— Не будем мы, Петя, кипучку варить. Сварим нормальную...

И Петька окончательно понял, что это решение. Решение всей бригады.

— Ну вот что! — сказал он.— Варите вы, что хотите! Выпускайте ее хоть завтра! Можете вообще не выпускать!

Он пошел к печи. Обернулся.

— Только учтите: я в этом деле не участник. И вообще считайте, что меня здесь нет!..

Ребята начали готовиться к раскислению.

Петька стоял в стороне и смотрел на них, как на самоубийц. Но, когда Федор зачем-то подошел к пульту, Петька не выдержал.

— Ну, хорошо,— сказал он Федору.— Он в цехе без году неделю, но ты-то умный человек! Ты понимаешь, что вы делаете?

— А что? — спокойно ответил Федор.— Варим нормальную высокосортную сталь. Марки триста пятнадцать ноль два...

Сводка за 30 сентября

Чугун 5293 тонны
Сталь 2935 тонн
Прокат 2117 тонн

И снова возникают на экране портреты подлинных рабочих, снова звучат их голоса. Они обсуждают поступок Виктора и вызвавшую его проблему: идет очередное интервью-перекличка рабочих разных заводов страны.

1 октября, понедельник

Над панорамой утреннего завода звучит спокойный голос главного инженера:

— Можно, конечно, обратиться в «Домнаремонт», но они, во-первых, сдерут с нас втрое дороже, а во-вторых, провозятся вдвое дольше...

Аппарат проходит мимо стоящего у окна Ратомского и, продолжая панорамировать, скользит по лицам сидящих в кабинете руководителей завода. Отдельно ото всех сидят Кузьмин и Саша.

— Ваши предложения? — спросил Ратомский.

— Ремонтировать своими силами... Дешевле обойдется.

— Хорошо, подумаем... У вас все?

— Все...

Ратомский повернулся к Кузьмину и Лукьянову.

— Ну, что с вами делать?

Они молчали.

— Все, что я вам должен сказать, вы и сами знаете. Спасибо! Всякое довелось повидать, но такого еще не бывало... Во всяком случае, в моей практике. Он что, вредитель?

Ратомский прошелся по кабинету.

— А вообще он прав. Если цеховое начальство не знает, что у них на печах делается, то, конечно, сталевар может делать все, что хочет. Вот он, что хочет, то и делает... Выговор и строгий выговор. Это — вам. Кому что, решайте сами. Квартал кончился, печами вы все равно не занимаетесь. Времени у вас много, вот и обсудите на досуге. А с этим махновцем разберитесь. Когда я был начальником цеха, у меня таких сталеваров не было...

Виктор открыл дверь и вошел в цеховую раздевалку.

— Я и тогда говорил, что он сволочь! — услышал он чей-то голос.

— А Петя его защищал! — сказал другой.

— Ну, защищал! — ответил Петька.— Так там же другое дело было.

— Чего там другое! Твоего Витю за сто метров разглядеть можно. Даже без очков.

При приближении Виктора голоса за шкафчиками смолкли. Виктор подошел к своему шкафчику, начал переодеваться.

— Доволен? — спросил его Петька.

Виктор одевался.

— И что ты этим доказал? Весь цех, полторы тыщи людей, две недели старались, из кожи лезли... Как работали! Себя не жалели... И все, выходит, впустую...

Виктор молчал. Подошли еще два-три сталевара.

— Выходит, так: ты один умный, а все остальные дураки?.. В душу ты всем наплевал! Понял?!

— Ты уж, Петя, лучше без мистики. Начинал бы прямо с премии — честнее было бы...

— А что? И премия! Ну, ладно, я холостой! А если человек семейный! Лишняя десятка тоже на дороге не валяется!..

— Вот с этого и начинал бы... А то — душа! У тебя, как у покойника, медные пятаки на глазах. Вот и вся твоя душа...

— Вот ты как обо мне понимаешь?.. Спасибо, хоть объяснил. Ну вот что: не будет

у нас с тобой работы, товарищ начальник. Ищи себе другого подручного!..

Петька ушел. Хлопнула дверь. Виктор продолжал одеваться.

— Вот что, Витя...— сказал один из сталеваров.— Топал бы ты к начальнику. Прямо сейчас... Заявление бы написал. А мы бы тебя на вокзал проводили. Чемоданчик бы донесли. И денег на дорогу дали... А то очень уж ты образцово-показательный. Не к нашему рылу крыльцо.

От двери крикнули:

— Лагутин здесь?

— Пока здесь,— ответил кто-то.

— К Лукьянову его...

— С завода я не уйду, если не уволят,— сказал Виктор,— а без вашего дружеского расположения как-нибудь проживу. Во всяком случае, постараюсь...

Виктор вышел.

— Ты, Вася, такие слова от одного себя говори,— сказал Федор.— А от имени коллектива не надо. Ты еще не коллектив. И даже не половина...

— Правильно Федя говорит,— поддержал кто-то.— Тебя еще в президиум не выбрали...

— И неизвестно еще, выберут ли!..

— Нравится нам, когда нас хозяевами зовут,— раздался еще один голос.— А хозяйствовать — это ведь не только вперед пупом ходить. Еще и отвечать за что-то надо... За себя. За работу свою... Хозяин — не тот, кто с других спрашивает... Это дело нехитрое... Хозяин — тот, кто себя во всем виноватым считает. И спрос начинает соответственно — с себя...

Когда Петька ворвался в кабинет Кузьмина, там шло какое-то совещание.

— Я с Лагутиным работать не буду! — сказал Петька.

— Чего ты шумишь? — спросил Кузьмин.

— Не буду и все! Переводите меня на другую печь!

— Мне с тобой сейчас разговаривать некогда. После смены зайдешь.

— И на смену не пойду!

Не будь в кабинете так много народу, тем более, не будь здесь девочки-плановички, может быть, иначе бы кончился их разговор. Но тут, как говорится, нашла коса на камень.

— Что значит не пойдешь? — наливаясь краской, спросил Кузьмин.— Ты что, на танцах, что ли?

— Как хотите, так и считайте!.. А не переведете, я вообще уйду!

— А чего ты нас пугаешь? И уходи!

— Ну и уйду! Две недели отработаю и уйду!

— Можешь не отрабатывать.

— Значит, так?

— Да, так!

— Ну, спасибо.

Петька вышел.

— Исполняющего обязанности сталевара Лагутина В. С.,— вслух читал Саша,— за невыполнение распоряжений администрации и сознательный срыв сменного задания перевести на должность третьего подручного со 2 октября сего года... Распишись...

Виктор достал ручку, расписался.

— Завтра Космаков из отпуска выйдет. Сдашь бригаду ему.

Виктор пошел к двери.

— Подожди!

Виктор остановился.

— Ну зачем тебе все это надо было? Не понимаю. Чего ты добиваешься? Ты же вроде неглупый парень!.. Ну, просто не понимаю!..

— Не понимаешь? — сказал Виктор. — Удивительно! Ты же умеешь понимать даже такое, что вообще понять невозможно... Ты готов оправдать и понять любую бессмыслицу, любую несуразность. Ты вообще предпочитаешь не думать, а понимать! Потому что это удобно... «Ничего не изменишь», «Ничего не поделаешь», «Такие обстоятельства», — вот верх твоего понимания. Я знаю одно — нет и не может быть таких обстоятельств, которые заставляли бы человека работать плохо! Всякий раз, когда ты во имя своего гипертрофированного всепонимания калечишь цех, ты поступаешь преступно как инженер и безнравственно как человек. Больше того: ты заставляешь поступать так других. А это

безнравственно вдвойне!.. Теперь ты меня понимаешь?

Раскаленная футеровка печи ровно светилась зловещим красным светом. На нее тяжело шлепались комья заправочного состава, какое-то время чернели пятнами, а потом, нагреваясь, растворялись в этом огненно-красном сиянии.

Виктор и Федор споро работали лопатами: печи нельзя было дать остынуть. Оба взмокли. Петьки и Стаса не было видно.

Подошел мастер, тот самый, которого в истории с Сартаковым так «подвел» Виктор. Он через очки глянул в печь. Положил очки в карман. Виктор стер с шеи пот и встал рядом.

— Что же это ты, сталевар, пороги сам подсыпаешь? — спросил мастер.— А подручные твои где?

Виктор не ответил.

— Каков поп, таков и приход... Сам дисциплины не понимаешь и людей распустил...

Мастер ушел.

— Может, мне сходить за ними? — спросил Федор.

Виктор молчал.

— Схожу, а, Вить?

— Я сам схожу!

Петька разливал водку в стоящие на земле стаканы и баночки из-под майонеза. Виктор подошел. Петька посмотрел на него и продолжал разливать.

— Ты, Витя, не сердись,— сказал Стас.— Мы ведь понемножку. Только чтоб чокнуться... На всех — пол-литра...

Действительно, стаканы были полны меньше, чем на треть. Петька спокойно кончил разливать и поднял свой стакан.

— Ну, за вашу, так сказать, ударную работу и мой попутный ветер...

— Может, и мне нальешь? — спросил Виктор.

— Налью...

Петька взял еще одну баночку, налил. Протянул Виктору. Виктор резко ударил его по руке. Банка вылетела и, ударившись о металлический откос, разбилась, обдав Петьку мелкими брызгами.

Петька вытер лицо ладонью и кинулся на Виктора, но, наткнувшись на встречный удар, осел. Снова рванулся, и Виктор снова ударил его.

— Кто вам разрешил продавать водку? — Виктор в спецовке, но без каски стоял у «Гайки», отодвинув плечом первого в очереди.

— А ты кто такой? — отозвалась буфетчица.— Не ты меня сюда послал, не тебе и спрашивать!

— Я вас предупреждаю!

— Жену свою предупреждай! А я таких предупредителей видела! Иди отсюдова, пока милиционера не позвала!

Очередь заволновалась.

— Чего там! Эй!

— Слушай, друг, некогда нам!

— Чего пристал к человеку?

— Гоните его отсюда!

— Закрывайте лавочку! — еле сдерживаясь, сказал Виктор.— А то хуже будет!

Вокруг зашумели сильнее.

— Ну, чего ты прицепился! Выпил — иди спать!

— Иди отсюда, парень, пока банок не навешали!

— Да гоните его, ребята! Я его знаю! — кричал неизменно присутствующий здесь Вова-Никотин.

И кто-то уже двинулся на Виктора, кто-то толкнул. Виктор огляделся, увидел стоявший неподалеку и работающий на малом газу бульдозер.

— Греби отсюда! И не оглядывайся! — крикнул кто-то. Кто-то свистнул.

Тогда Виктор кинулся к бульдозеру. Вскочил в кабину, дал полный газ. Бульдозер взревел и пополз на толпу. Все разбежались. Повалились бочки. Одни из них легко раскатились, из других хлынуло пиво. Упали столики.

Виктор, круто развернув бульдозер, направил его на ларек.

— Стой! Что ты делаешь? — кричал бульдозерист.

— Там же выручка! — голосила выскочившая буфетчица.

— Давай, парень... Круши! Знай наших,— орал за спиной Виктора, размахивая руками, непонятно как вскочивший на бульдозер Вова-Никотин.

Ларек покачнулся и рухнул под гусеницы. Захрустели доски.

— Давай, парень! Круши!..

Сводка за 1 октября

Чугун 5021 тонна
Сталь 2247 тонн
Прокат 2102 тонны

2 октября, вторник

Ратомский говорит по телефону.

— Что он за человек? Фокусник! У тебя там есть фокусники? Ну и у нас тоже хватает... Конечно, не метод... А что за статья? Ну, это не совсем верно... Я понимаю, что преступление... И много?

Он записал что-то в блокноте. Снова заговорил.

— Хорошо, подумаем... Хорошо...

Он положил трубку, обвел взглядом сидевшее в кабинете начальство мартеновского цеха и сказал:

— Будут судить. А как же!

Все молчали.

— А вы как думали?

— Я думаю,— сказал Федор Артемович — прежде всего нам надо бы самим кое в чем разобраться...

— Вот ты и разбирайся,— повернулся к нему Ратомский.— Я же понимаю, почему ты его защищаешь.

— Вообще-то говоря,— вступил в разговор Саша.— Мы ведь и сами к этой «Гайке» не раз подбирались...

— Да тут дело не в «Гайке»,— перебил его Ратомский.— Он знает, о чем я говорю.

Ратомский снова повернулся в сторону парторга.

— Сподвижника себе нашел. Он завтра из высоких соображений завод взорвет, а отвечать кто будет?

Ратомский отвернулся, вынул из стола бумагу, давая понять, что разговор окончен.

Все поднялись, но не уходили.

— Не знаю... решайте... Может быть, и можно будет взять его на поруки... Только там же еще убыток материальный! Почти две тысячи государственных денег! Это ж кто-то должен платить! Решайте... Пусть цех решает... Только вы отнеситесь к этому так... не формально. Надо все-таки выяснить, чего от него можно ждать в следующий раз.

Петька и Зоя шли по тихой, немноголюдной улице. Шли молча. Наконец Зоя сказала:

— А если хочешь знать мое мнение, то во всей этой истории ты тоже не очень-то красиво выглядишь. Прямо скажем...

Ветер трогал упавшие на асфальт желтые листья, сухо шуршал ими.

— Все на него, а ты — впереди всех...

Петька молчал. Они завернули за угол, пошли по переулку.

— И вообще, если со стороны посмотреть, если проанализировать, то Виктор прав... Вот мы, скажем, в новую квартиру въехали, полы — вот так, рамы со щелями... Обои отстают... Я говорю отцу: «это же безобразие! Надо требовать, чтоб переделали!» А он говорит: «Да ладно, дочка! А у нас с тобой так не бывает?» Вот и получается: с себя не спрашиваем и с других тоже...

Они остановились. Зоя тронула носком туфли большой сморщенный лист.

— Совсем уже осень...— сказала она.

Потом посмотрела на Петьку. И спросила:

— Что ты на меня так смотришь? Разве я не права?

— Вот что, Зойка,— сказал Петька.— Надоело мне тебя провожать. Выходи-ка ты за меня замуж...

Зоя не шелохнулась.

— А что? Насчет интеллигентности, я, конечно, не Спиноза, стихов не пишу... И музыки не сочиняю...

— И чем же ты хвастаешься?

Петька как-то скис.

— Я не хвастаюсь. Просто лишнего не запрашиваю... А в общем, смотри.

Петька отвернулся. Зоя молча прислонилась к его плечу.

У входа в цех — большое объявление:

«Сегодня в 15 часов в красном уголке состоится общее собрание коллектива мартеновского цеха. Повестка дня: персональное дело Лагутина В. С. Явка всех свободных от смены обязательна».

Здесь же собирались сталевары. Перекуривали, переговаривались негромко. Кое-кто баловался квасом. С грузовой машины сгружали ящики с молоком и кефиром.

К объявлению подошел Петька. Прочел.

— Персональное, значит... — задумчиво протянул кто-то за его спиной.

— От этого дела персональной отсидкой попахивает, потому оно и персональное...— добавил еще кто-то.

Петька круто обернулся.

— Кто сказал, что персональное?

Все молчали.

— Персональные у нас только машины бывают! А дела у нас в цеху все общие! Сталевары! Покойной «Гайке» цены и двух тысяч нет! Вместе с поминками! А наша солидарность меньше тянет? Ведь она же как-никак классовая!..

Он сорвал со стоящего рядом сталевара каску, вынул из кармана горсть смятых денег и швырнул в каску.

— Моя доля в общем похмелье! Чья вторая?

Виктор, небритый, в спецовке, но без каски ехал в троллейбусе. За окном мелькали осенние улицы города.

— Красные Зори, — объявил кондуктор.

Виктор сошел, пересек улицу. Поднялся по ступенькам, открыл дверь общежития. И сразу увидел Лену. Она бросилась к нему.

— Ну, что?

— Да ничего... Отпустили... Подписку взяли. О невыезде.

— Что же теперь делать?!

— Как-нибудь обойдется...

— А если нет?

Виктор не ответил.

— Знаешь что? — сказала Лена.— Пойдем к нам, а? Мама обед приготовила...

— Сейчас не могу. На завод вызывают.

— Я пойду с тобой...

— Ну что ты? Зачем? Я сразу же позвоню!

— Иди, переоденься и побрейся. Я тебя здесь подожду...

Виктор скинул куртку, достал из тумбочки бритву, включил. Начал бриться. В дверь постучали.

— Да!

Вошел Петька. Виктор спросил:

— С каких это пор ты в собственную комнату стучать стал?

— Кто тебя знает, ты ведь человек такой...

Петька подошел, достал из кармана сверток, положил на край стола.

— Это тебе. Ребята собрали. Заработаешь— отдашь...

Петька пошел к двери.

— Забери,— сказал Виктор.— Обойдусь.

Петька остановился.

— Не надо, Витя... И потом, не думай, что это мы ради тебя старались! — Петька вдруг озорно подмигнул Виктору.— Это мы на новую «Гайку» собрали... Чтоб государство наше не тратилось.

На темной и пустой площади перед заводоуправлением стояла одинокая легковая машина. Во всем огромном заводоуправлении светилось только два-три окна.

В пустой приемной директорского кабинета сидел Виктор. Уборщица вытерла последнее окно. Взяла ведро, вышла, тихо прикрыв дверь.

— Будешь уходить — свет погаси.

Виктор сидел неподвижно. Вдруг встал, подошел к окну. Он увидел на пустой площади, в свете фонаря, Лену. Она ходила возле подъезда, не замечая Виктора. Наконец подняла голову, увидела, и они помахали друг другу руками. В приемной показался Ратомский. Увидев Виктора, остановился.

— Ты чего сидишь?

Виктор встал.

— Мне сказали, что вы меня вызывали...

— Ну и чего ты сидишь? Взял бы и зашел.

Или ты уж теперь без бульдозера не можешь?

Виктор не ответил.

— Заходи...

Они вошли в кабинет.

— Садись.

Ратомский указал на одно из кресел, стоявших перед большим письменным столом.

Виктор сел. Ратомский устроился напротив.

— Куришь?

Ратомский протянул Виктору пачку. Виктор взял сигарету. Оба закурили.

— Поговорим?

Кадр замер. Несколько стоп-кадров Виктора и Ратомского сменяются фотографиями самых разных людей: молодых и старых, мужчин и женщин, работающих, думающих, спорящих, отдыхающих.

Среди них и все действующие лица фильма от главных до самых эпизодических. Возникают стихи-песня.

В расширяющейся Вселенной,
Если это действительно так,—
Что ты чувствуешь,
Обыкновенный
человек,
неученый простак?
Эти споры о красном смещенье,
Возле них создаваемый шум
Не приводят в смущенье
Твой ум.

И когда разбеганье галактик
Наблюдаешь в космической мгле,
То не столь теоретик, сколь практик,
Обращаешь ты взоры
К земле.
Все
стремится
здесь сблизиться, слиться,
В косяки собираются птицы,
В элеваторы льется зерно.
И, устав проклинать и молиться,
Людям хочется быть заодно.
Чтобы спорился труд вдохновенный,
Окрыляя людские сердца
В этом мире,
Вот в этой Вселенной,
Расширяющейся без конца!

И снова мартеновский цех. И снова снуют у пышущих жаром печей громоздкие завалочные машины. Проплывают ковши, звенят мостовые краны. Работают люди.

А вот и четвертая печь и наши герои: Виктор, Петька, Федор, Стас. Обычный трудовой день. И над всем этим звучит знакомый женский голос:

— Подручный четвертой Хромов, подойдите к телефону!.. Подручный Хромов — к телефону!.. Подручный Хромов!..

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Человек на своем месте», 10 ч.
Автор сценария В. Черных. Режиссер-постановщик А. Сахаров. Главный оператор М. Суслов. Главный художник Б. Бланк. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Л. Трахтенберг.
В главных ролях: В. Меньшов, А. Вертинская, А. Джигарханян, Л. Дуров, В. Авдюшко, Н. Меньшикова, Г. Бурков, К. Забелин, В. Шульгин, О. Ефремов, В. Филиппов, Ф. Одиноков, Д. Орловский, З. Василькова, Б. Кудрявцев, Е. Перов, В. Володин, М. Любезнов, С. Коновалова.

Киностудия «Мосфильм», при участии Литовской киностудии

«Это сладкое слово — свобода!», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария В. Ежов, В. Жалакявичус. Режиссер-постановщик В. Жалакявичус. Главный оператор В. Нахабцев. Художники В. Калинаускас, Г. Кошелев, М. Шенгелия, С. Агоян. Композитор В. Овчинников. Звукооператор И. Майоров.
В главных ролях: Р. Адомайтис, И. Мирошниченко, Б. Бабкаускас, И. Унгуряну, Л. Арушанян, Ю. Будрайтис, М. Волонтир, Р. Нахапетов, С. Алиева, М. Моран Суарес, Л. Кукулян, Б. Цимбо, К. Мамедова, Э. Алиев, Д. Фирсова, Р. Меликов, Ф. Исаев, В. Паукште, Э. Васкес.

Киностудия «Ленфилм»

«Пятая четверть» (по мотивам повести Г. Михасенко), 9 ч.
Автор сценария М. Кураев. Режиссер-постановщик Г. Аронов. Главный оператор Э. Розовский. Главный художник Ю. Куликов. Композитор Н. Симонян. Звукооператор И. Черняховская.
В главных ролях: С. Горбовский, И. Урумбеков, Ю. Толубеев, И. Добряков, Т. Пискунова, О. Белов, С. Агеева.

Одесская киностудия

«Последнее дело комиссара Берлаха» (по повести Ф. Дюрренматта «Подозрение»), 10 ч.
Автор сценария А. Шемшурин. Режиссер-постановщик В. Левин. Главный оператор В. Авлошенко. Главный художник М. Панаева. Композиторы А. Зацепин, А. Двоскин. Звукооператоры В. Курганский, Г. Колесников.
В главных ролях: Н. Симонов, А. Попов, Н. Волков, С. Коркошко, Н. Гринько, Е. Мурниеце, А. Бениаминов, Л. Войнова, А. Димитерс.

Рижская киностудия

«Петерс», 10 ч.
Авторы сценария А. Григулис, М. Маклярский, К. Рапопорт. Режиссер-постановщик С. Тарасов. Главный оператор Р. Пикс. Главный художник Г. Балодис. Композитор Р. Калсонс. Звукооператор Г. Коротеев.
В главных ролях: Г. Яковлев, А. Фалькович, С. Полежаев, Ю. Леясканс, У. Думпис, А. Боярский, Г. Гейде, Ю. Каморный, А. Панькин, Б. Хмельницкий.

Киностудия «Молдова-филм»

«Зарубки на память», 9 ч.
Автор сценария В. Худяков. Режиссеры-постановщики Н. Гибу, М. Израилев. Главный оператор Л. Проскуров. Главный художник А. Матер. Композитор Е. Дога. Звукооператор И. Бойко.
В главных ролях: В. Дворжецкий, В. Зайденберг, А. Сныков, Ж. Мархевка, К. Тырцэу, В. Шалевич, Р. Хомятов, В. Войниченку, А. Солоницын, И. Аракелу, И. Чирков.

«Спасенное имя», 8 ч.
Автор сценария К. Шишкан. Режиссеры-постановщики В. Демин, Д. Моторный. Главный оператор А. Бурлака. Главный художник Н. Апостолиди. Композиторы М. Таривердиев, Э. Хагогартян. Звукооператор А. Чайка.
В главных ролях: В. Зубарев, С. Саранов, Т. Алферов, А. Григорьев, С. Попа, О. Цуркан, С. Цуркан, С. Павлов, В. Бурхарт, А. Кубацкий, М. Бабкина, Н. Шутова, В. Дорофеев, Ю. Кодэу, П. Буткевич, В. Козел, А. Скороход.

Киностудия «Таджикфильм»

«Ураган в долине», 7 ч.
Автор сценария И. Луковский. Режиссер-постановщик Т. Сабиров. Главный оператор В. Мирзаянц. Главный художник А. Артыков. Композитор П. Темкин. Звукооператор С. Кудратова.
В главных ролях: М. Рабиев, С. Туйбаева, М. Абдуллаев, М. Калантарова, С. Исаева, Х. Гадоев, С. Сагдиев, И. Азизбаев, А. Джураев, Л. Хитяева, Ю. Чекулаев, Х. Рахматуллаев.

Киностудия «Узбекфильм»

«Навстречу тебе», 7 ч.
Автор сценария И. Султанов. Режиссер-постановщик А. Хачатуров. Главный оператор А. Исмаилов. Главный художник Н. Рахимбаев. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Э. Каюмов.
В главных ролях: М. Арипов, С. Норбаева, Н. Рахимов, Я. Ахмедов, А. Юнусова, В. Леонов.

Свердловская киностудия

«Приваловские миллионы» (по мотивам произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 8 ч.

Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов при участии Я. Лапшина. Режиссер-постановщик Я. Лапшин. Главный оператор И. Лукшин. Главный художник Ю. Истратов. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор М. Томилова.

В главных ролях: Л. Кулагин, В. Стржельчик, Л. Хитяева, А. Файт, Л. Чурсина, Ю. Пузырев, Г. Шпигель, Н. Колофидин, Л. Соколова, Г. Киндинова, А. Демьяненко, Л. Шагалова, А. Торопов, В. Шарыкина, И. Ясулович, Е. Евстигнеев, В. Чекмарев, С. Чекан, Ю. Леонидов, И. Головин, А. Кубацкий, В. Маренков, О. Мыльников, П. Федосеев, М. Буторина.

«Фитиль» № 126 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«О рыбаках и рыбе» (ЦСДФ). Авторы спенария М. Капустин, Б. Костин. Режиссер-оператор В. Извеков. Звукооператор И. Смирнов.

«Веселые ребята» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Внуков. Режиссер В. Котеночкин. Художник Л. Каюков. Оператор Е. Петрова. Звукооператор Г. Мартынюк.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 127 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Чего дают?» («Мосфильм»). Автор сценария Г. Горин. Режиссер А. Бобровский. Оператор Г. Куприянов. Художник Б. Чеботарев. В ролях: Н. Парфенов, М. Мухитдинов.

«Преступление без наказания» (по материалам Комитета народного контроля) (Ростовская студия кинохроники). Автор сценария Б. Финиасов. Режиссер-оператор В. Каликьян.

«Успела» («Союзмультфильм»). Автор сценария С. Спасский. Режиссер-художник И. Лернер. Оператор Н. Климова.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Круги любви», 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Димитр Гулев. Режиссер Кирил Илинчев. Оператор Стоян Злычкин. Художник Константин Джидров. Композитор Румяна Станчева.

В ролях: Колю Дончев, Кристиан Фоков, Стефан Стефанов, Иван Нестеров, Невена Коканова.

«Двери заста открыты», 7 ч.
Производство Студии телевидения (ГДР).

Авторы сценария Петер Абрахам, Манфред Мосблех. Режиссер Манфред Мосблех. Оператор Винфрид Кляйст. Художник Манфред Глёкнер. Композитор Петер Рабенальт.

В ролях: Матис Шрадер, Мадлен Лирк, Эльза Грубе-Дайстер, Хельмут Мюллер-Ланков, Эрика Мюллер-Фюрстенау, Карл Тиле.

«Красная капелла», 1 серия — 9 ч., 2-я серия — 9 ч.
Производство киностудии «ДЕФА» (ГДР).

Авторы сценария Вера и Клаус Кюхенмайстер. Режиссер Хорст Э. Брандт. Оператор Гюнтер Хаубольд. Художник Дитер Адам. Композитор Хельмут Нир.

В ролях: Хорст Дринда, Ирма Мюнх, Хорст Шульце, Барбара Адольф, Клаус, Пионтек, Ютта Ваховяк, Гарри Питш, Карин Леш, Марилу Пульман, Эберхард Эше, Гюнтер Зимон, Манфред Карге, Рудольф Ульрих, Хайдемари Венцель, Мануэла Маркс, Ганс-Петер Райнеке.

«Оцеола», 10 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Гюнтер Карл, Вальтер Пюшель. Режиссер Конрад Петцольд. Оператор Ганс Хайнрих. Художник Хайнц Рёске. Композитор Вильгельм Неф.

В ролях: Гойко Митич, Хорст Шульце, Герхард Рахольд, Юрие Дарие, Пепа Николова, Вольфганг Грезе, Курт Кахликки, Карин Уговски, Моника Войтович, Юрген Фрорип.

«Прозрачный Тамир» (по одноименному роману Ч. Лодойдамбы), 10 ч.
Производство «Монголкино» (МНР).

Авторы сценария Ч. Долгорсурэн, Р. Доржпалам. Режиссер Р. Доржпалам. Оператор Д. Баттулга. Художник П. Цогзон. Композитор Д. Намсрайжав.

В ролях: Н. Батор, Б. Очирбат, Г. Сандуйжав, П. Цэвэлсурэн, Ш. Дэргэлшаргал, Б. Санжмятав, А. Попов, С. Воронов, Н. Цжрэннадмид, Ц. Готов.

«Километры жизни», 8 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).

Автор сценария Хоря Петрашку. Режиссер Шербан Крянгэ. Операторы Драгомир Вылчов, Иосиф Дамиан. Художник Раду Калинеску. Композитор Ришард Ошаницкий.

В ролях: Штефан Чуботэрашу, Владимир Гэитан, Нина Заинеску, Эрнест Мафтей, Аурэл Джурумия, Кока Андронеску.

«Приданое княжны Ралу», 10 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).

Авторы сценария Еуджен Барбу, Михай Оприш. Режиссер Дину Коча. Оператор Джордже Войку. Художники Стефан Марицан, Ливиу Попа. Композитор Мирча Истрате.

В ролях: Флорин Пьерсик, Марга Барбу, Айме Якобеску, Тома Караджиу, Коля Рэуту, Жан Константин, Константин Кодреску.

«Медная башня», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Братиславе (Чехословакия).

Автор сценария Иван Буковчан. Режиссер Мартин Холлый. Оператор Карол Кршка. Художник Юрай Червик. Композитор Зденек Лишка.

В ролях: Эмилия Вашариова, Штефан Квиетик, Иван Мистрик, Иван Райняк.

«Человек не одинок», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария Иван Гариш, Йозеф Пицек, Йозеф Мах. Режиссер Йозеф Мах. Оператор Йозеф Стржежа. Художник Карел Лиер. Композитор Владимир Соукуп.

В ролях: Иржина Шворцова, Зденек Кампф, Иржи Совак, Ян Либичек, Ян Сханилец, Милан Клашек.

«Девушки под солнцем», 8 ч.
Производство «Дамаскинос Михаилидис» (Греция).

Автор сценария Яковос Кабанелис. Режиссер Василис Георгиадис. Оператор Никос Гарделис. Композитор Ставрос Ксархакос.

В ролях: Яннис Воглис, Энн Лонгберг, Костас Бакас, Миранта Мират, Вангелис Казан.

«Противник» (по рассказу Сунила Гангопадхая), 9 ч.
Производство «Приз филмз» (Индия).

Автор сценария и режиссер Сатьяджит Рэй. Операторы Сауменду Рэй, Пурненду Босе. Художник Каби Дас Гупта. Композитор Сатьяджит Рэй.

В ролях: Дхутиман Гаттопадхайя, Джаяфи Рай, Кришна Босс, Кальян Гаттопадхайя, Бхашкар Чоудхури, Индира Деби.

«Зеленая стена», 10 ч.
Производство киностудии «Амару» (Перу).

Автор сценария и режиссер Армандо Роблес Годой. Оператор Марио Роблес Годой. Композитор Энрике Пинилья.

В ролях: Хулио Алеман, Сандра Рива, Пауль Мартин, Лорена Дюваль, Энрике Виктория.

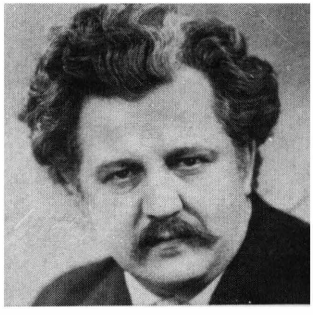
О присуждении Государственных премий Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко в области литературы, искусства и архитектуры 1972 года

Постановление Центрального Комитета КП Украины и Совета Министров УССР

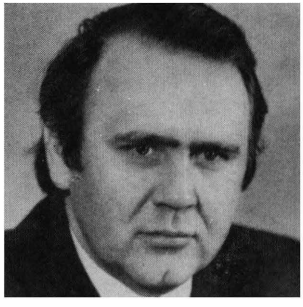
Центральный Комитет КП Украины и Совет Министров УССР, рассмотрев представление Комитета по Государственным премиям Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров УССР, постановляют присудить Государственные премии 1972 года:

В области кинематографии

...Ткачу Михаилу Николаевичу — автору сценария, Косинову Александру Павловичу — режиссеру, Писанко Игорю Николаевичу — оператору за полнометражный документальный фильм «Радянська Україна».



Ткач Михаил Николаевич

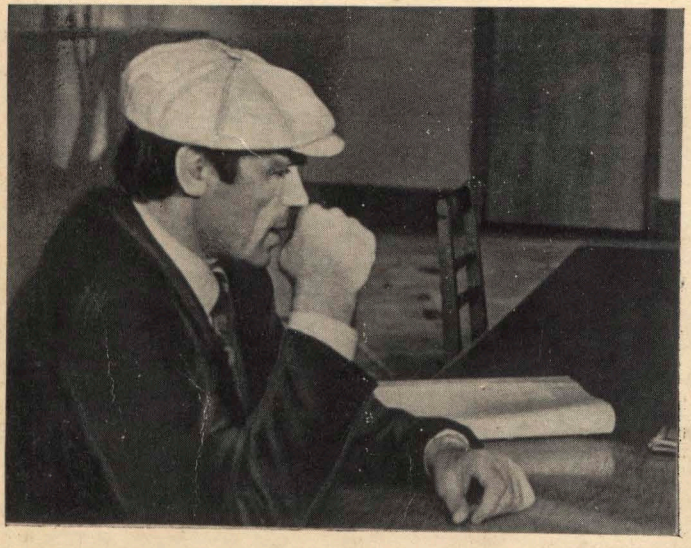


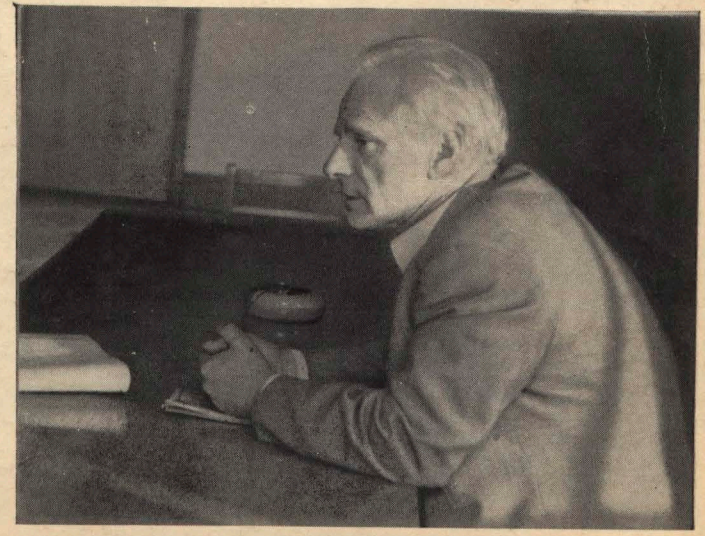
Косинов Александр Павлович

Писанко Игорь Николаевич

ИСКУССТВО КИНО 6

1973





Индекс 70402